



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE DERECHO**

**SEMINARIO DE PATENTES, MARCAS Y DERECHOS DE AUTOR**

**LA OBRA CINEMATOGRAFICA Y LOS  
DERECHOS DE AUTOR**

**T E S I S**

**PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN DERECHO**

**PRESENTA:**

**JOSÉ FRANCISCO DÍAZ ESTÚA AVELINO**



**ASESOR  
LIC. ADÁN RESENDIZ SERRANO**

**CIUDAD UNIVERSITARIA MEXICO,  
DISTRITO FEDERAL**

**2005**

m344207



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  
AVENIDA DE  
MEXICO

FACULTAD DE DERECHO  
SEMINARIO DE PATENTES, MARCAS Y  
DERECHOS DE AUTOR.

9 DE MARZO DE 2005.

ING. LEOPOLDO SILVA GUTIÉRREZ  
DIRECTOR GENERAL DE  
SERVICIOS ESCOLARES  
P R E S E N T E .

El pasante de Derecho señor JOSÉ FRANCISCO DÍAZ ESTÚA  
AVELINO, ha elaborado en este seminario bajo la dirección del LIC. ADÁN RESÉNDIZ  
SERRANO, la tesis titulada:

**“LA OBRA CINEMATOGRAFICA Y LOS DERECHOS DE AUTOR”**

En consecuencia y cubierto los requisitos esenciales del Reglamento de  
Exámenes Profesionales, solicitan a usted tenga a bien autorizar los trámites para la  
realización de dicho examen.

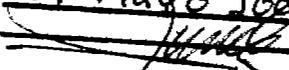
A T E N T A M E N T E  
“POR MI RAZA HABLARA EL ESPÍRITU”

  
CÉSAR BENEDICTO CALLEJAS HERNÁNDEZ  
DIRECTOR 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 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”



CBCH\*amr.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: Díaz Estúa Avelino  
José Francisco  
FECHA: 19 Mayo 2005  
FIRMA: 

Dedico esta tesis a mis seres amados y a todos aquellos que contribuyeron para su elaboración al igual que mi formación profesional en esta amada Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias.

# INDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
--------------------	---

## CAPITULO PRIMERO

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL DERECHO DE AUTOR .....	5
1.- CONCEPTO DE DERECHO DE AUTOR.....	5
2.- OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR.....	12
3.- SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR.....	17
4.- CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR .....	30
Las facultades morales.....	30
Las facultades patrimoniales.....	32
Facultades exclusivas del autor.....	34
5.- LEY VIGENTE .....	40
6.- AUTORIDAD APLICADORA ADMINISTRATIVAMENTE .....	40

## CAPITULO SEGUNDO

ANTECEDENTES LEGISLATIVOS EN RELACIÓN CON LOS DERECHOS DE AUTOR Y LA CINEMATOGRAFÍA.....	55
1.- LEGISLACIÓN AUTORAL.....	55
2.-REGLAMENTO PARA EL RECONOCIMIENTO DE DERECHOS EXCLUSIVOS DE AUTOR, TRADUCTOR Y EDITOR DE 1939 .....	58
3.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1947.....	59
4.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1956.....	61
5.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1963.....	64
6.- LAS REFORMAS LEGISLATIVAS DEL DERECHO PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, DEL 11 DE ENERO DE 1982 .....	66
7. REFORMAS DE JULIO DE 1991 .....	67
8. REFORMAS DEL 19 DE NOVIEMBRE DE 1992.....	69
9. REFORMAS DE DICIEMBRE DE 1993.....	72
10. LOS TRATADOS INTERNACIONALES Y LA CONSTITUCIÓN.....	74
11. LEY DE 1996.....	75
12. LEY DE 1999.....	76

## CAPÍTULO TERCERO

DERECHOS DE AUTOR EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA.....	78
1. CONCEPTO DE OBRA AUTORAL.....	78
2. CONCEPTO DE AUTOR.....	79
3. CONCEPTO DE DERECHO CONEXO.....	82
4. DEFINICIÓN DE OBRA CINEMATOGRAFICA.....	83
5. TITULARES DE DERECHOS DE AUTOR EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA .....	86
Productor.....	977
Compaginación de la obra.....	100
Director.....	101
Guinista o argumentista.....	103

Fotógrafo o director de fotografía.....	106
Compositores de música.....	107
Caricaturista.....	108
<b>6. TITULARES DE LOS DERECHOS CONEXOS EN LA OBRA</b>	
<b>CINEMATOGRAFICA.....</b>	<b>110</b>
Productor.....	111
Distribuidor y exhibidor.....	115
Exhibicionista.....	117
Actores, intérpretes y ejecutores.....	
<b>CAPÍTULO CUARTO</b>	
<b>PROBLEMÁTICA DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL EN RELACIÓN A</b>	
<b>LOS DERECHOS DE AUTOR.....</b>	<b>120</b>
<b>1. JURÍDICO.....</b>	<b>120</b>
Determinación del titular del derecho de autor.....	120
Determinación del titular del derecho de autor en materia de actualidades	
cinematográficas.....	121
Los profesionales de las empresas de cine (técnicos y demás colaboradores).....	123
Necesidad de proteger los derechos de autor.....	124
Delitos contra la propiedad autoral.....	138
Utilización ilegal de obra protegida. artículo 424, fracción 3. Código Penal.....	138
Producir, reproducir, introducir al país, almacenar, distribuir, vender o arrendar	
copias de obras, fonogramas, videogramas o libros, protegidos, y legalmente. artículo	
424 bis, fracción i; primer párrafo. Código Penal.....	139
Vender, en vías o lugares públicos, con fines de especulación comercial, obras,	
fonogramas, videogramas o libros protegidos por la Ley Federal del Derecho de	
Autor. artículo 424 ter. Código Penal.....	141
Explotación ilegal de una interpretación o una ejecución. artículo 425. Código Penal.	
.....	143
El saqueo de la obra literaria.....	144
La censura y la publicidad.....	149
<b>CAPITULO QUINTO</b>	
<b>PROPUESTA DE REFORMAS Y ADICIONES A LA LEY</b>	
<b>CINEMATOGRAFICA EN RELACIÓN CON LA LEY AUTORAL.....</b>	<b>154</b>
Producción.....	156
Distribución.....	162
Exhibición.....	165
Censura.....	166
Inscripción en el Derecho Público Cinematográfico.....	166
Sanciones.....	166
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>171</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA:.....</b>	<b>176</b>

## INTRODUCCIÓN

La cinematografía está vinculada de una manera muy estrecha con los derechos de autor. Al tratar de relacionar uno y otro, nos encontraremos con una ardua tarea esto, por que en el séptimo arte, intervienen varios sujetos que participan en la creación de una obra cinematográfica. Es importante tener bien claro el camino de la siguiente investigación, para evitar salirnos del tema principal que es la cinematografía relacionada con los derechos de autor y no con otras materias como, el derecho administrativo, la sociología, la ecotiografía, el arte, etc.

Los derechos de autor protegen la creación intelectual, en este caso la obra cinematográfica que nace de una idea que se plasma en una obra literaria y que se adapta a un guión cinematográfico de ahí pasa a la etapa de producción, siguiendo la de distribución y por último proyectándose la película que es lo se considera como la exhibición, que desafortunadamente el porcentaje el tiempo en pantalla destinado al cine mexicano, en contraposición al del 50% que se contemplaba en la anterior legislación y que en realidad nunca se cumplió en la práctica y que en la actualidad está conformada por un 10%.

Como puede observarse el punto de partida es desde una idea hasta que nos encontramos disfrutando de una película en la butaca de una sala cinematográfica y esto nos lleva a pensar cuantas personas son las que intervienen en un filme, realmente son muchas, pero las que nos interesan son las que protege nuestra Ley de Derechos de Autor y nuestra Ley Federal de Cinematografía y todas estas personas son por mencionar algunos de ellos, los

guionistas, fotógrafos, músicos, caricaturistas, etc., todo esto nos lleva a hacernos la pregunta obligada ¿Quién es el propietario de los derechos autorales?, la respuesta la iremos encontrando a medida que vayamos incursionándonos en esta tesis, otra pregunta interesante que podemos cuestionarnos es ¿Qué problemas se pueden derivar de la obra cinematográfica en relación con los derechos de autor?, son varios verbigracia, el plagio, mejor conocido como “piratería”, las regalías, doblaje, título original, censura, por mencionar a algunos.

Análisis en esta investigación que se referirá precisamente a esos ~~diferentes~~ aspectos; pero hay que entender primeramente los conceptos ~~fundamentales~~ del derecho de autor, que es y para que sirve.

Tema que nos ocupará también en este estudio son los ~~antecedentes~~ legislativos, obviamente nos referiremos primeramente a la Ley Federal de Derechos de Autor y posteriormente, mencionaremos las ~~diferentes~~ legislaciones que han participado en nuestro tema e inclusive la celebración de varios compromisos internacionales suscritos por México, específicamente a lo que hace a la Convención de Roma de 1961 y a la Convención de Ginebra de 1971. Luchar por fomentar las instituciones que benefician a los autores, como la Secretaría de Educación Pública fomentar la divulgación y la formación de un acervo cinematográfico, a cargo de la Cineteca Nacional, por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para ayudarla a coordinar mejor. Otro tema importante que nos aqueja es el referente al doblaje de películas en uno de nuestros capítulos, para garantizar la defensa del idioma español, la identidad nacional, el respeto a la originalidad e integridad de la obra y el conocimiento de la diversidad de otras culturas.

También nos internaremos en los derechos conexos y sus titulares, el principal de los cuales es el derecho de los artistas intérpretes sobre su interpretación, la cual se transforma en un bien intelectual explotable y genera a favor del artista derechos exclusivos como autorizar o prohibir la explotación, que este puede ceder en forma total y permanente a terceros o conservar para si mismo.

Otra solución que se ha buscado para enfrentar los problemas que nacen de todas aquellas personas que intervienen en una obra cinematográfica es a través de un Contrato de Asociación de Participación entre el autor y el productor.

El creador intelectual de una obra literaria, debe tener un gran compromiso con el lector, las obras deben ser originales, interesantes y sobre todo comprometidas con nuestra cultura contemporánea, el autor de una obra dirigida a la pantalla grande, tiene ese compromiso y el cineasta el de respetar la obra como fue creada, salvo pacto en contrario con su autor, esto nos lleva al tema de la censura, hablar de ella hoy en día, es algo pasado de moda, efectivamente este tema ha ido desapareciendo de nuestras mentes, ya no es posible segregar el libre pensamiento, los mexicanos debemos ser espectadores de amplio criterio y para aquellas personas que consideren un trabajo intelectual que transgreda “las buenas costumbres”, bastará con que no vayan al cine a ver un filme determinado, para eso existe gran variedad de películas para todos los gustos.

Otro punto importante que no podemos dejar a un lado es lo referente a las regalías, el Instituto Nacional del Derecho de Autor, propondrá las tarifas

para el pago de regalías a solicitud expresa de las sociedades de gestión colectiva o de los usuarios respectivos. Muy importante tener presente son aquellas Instituciones creadas exclusivamente para el Funcionamiento de la Industria Nacional Cinematográfica, vigile que realmente se estén cumpliendo con las normas previstas en la Ley Federal de Derechos de Autor y en la Ley Federal de Cinematografía y aquellos que las violen se les apliquen las sanciones respectivas y de esta manera evitar que ambas legislaciones sean inoperantes por su incumplimiento.

## **CAPITULO PRIMERO**

### **CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL DERECHO DE AUTOR**

#### **1.- CONCEPTO DE DERECHO DE AUTOR**

Para dar un concepto de derecho de autor, conviene recordar los conceptos generales de la palabra derecho. La palabra derecho tiene muchos significados.

Basta ver un diccionario para descubrir las diversas acepciones que tiene el vocablo. Nos vamos a referir únicamente a dos: el derecho en sentido objetivo y a los derechos en sentido subjetivo.

Han sido varios autores los que se han apoyado en cuanto al derecho de autor en dos sentidos, uno objetivo que es el conjunto de normas jurídicas que gobiernan la conducta externa de los hombres en sociedad y que se impone a los mismos en virtud de la coercitividad que el Estado ejerce al aplicar sanciones a quien la viole.

Otro derecho en sentido subjetivo es la facultad que las leyes vigentes reconocen a las personas físicas o morales de una sociedad y que deben respetarse en su ejercicio por los demás hombres. Poseer una noción muy clara de estos conceptos permitirá comprender todo cuanto se diga respecto de los derechos autorales. El derecho de autor es reconocido como uno de los

derechos básicos de la persona en la Declaración Universal de los Derechos Humanos adoptada en 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su artículo 27 que a la letra dice:

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

*“Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”<sup>1</sup>*

Para encontrar una definición tenemos que comprender un mundo de instantes comunicaciones globales, está claro que los derechos de autor juegan un papel muy importante en nuestra sociedad, estos derechos proveen protección a los autores y a otros creadores creativos de trabajos intelectuales, en otras palabras, de los trabajos que salen de la mente. Los derechos de autor están diseñados al mismo tiempo para fomentar la reacción y difundirlos al público de trabajos originales.

Los derechos de autor van de la mano con la tecnología que provoca constantes cambios en su régimen jurídico. A través de los años, con la evolución de la tecnología, el número de vehículos de trabajos registrados han crecido constantemente hasta ahora y el mundo de los derechos de autor comprenden un extenso espectro de medios de comunicación comprendiendo

---

<sup>1</sup>Herrera Meza, Humberto Javier, “Iniciación al Derecho de Autor”, Ed. Limusa, México, 1999, pp. 35 y36.

desde libros, revistas, grabaciones fonográficas, hasta lo que comprende a radio, la televisión y lo referente a nuestro tema de estudio, obras cinematográficas. Por razones de la evolución tecnológica, los derechos de autor deben ser tomados cuidadosamente en cuenta para el mundo de los negocios en la estructura de la industria y el comercio. Es imposible tener un conocimiento real de los derechos de autor sin observar como la ley se ha envuelto a través de las centurias respondiendo a las necesidades contemporáneas.

Ahora bien de esto nace una pregunta ¿Derecho de autor o copyright? Desde un punto de vista general, esto podría confundirse. De un continente a otro, la gente habla de derecho de autor y copyright como si se tratase de la misma cosa. Bajo este contorno borroso se encuentran dos concepciones diferentes del derecho de autor, en las que se basan los sistemas legales mundiales.

El término "Author's right", derecho de autor en español está basado en la idea, nacida en la Europa continental, de que una obra está estrechamente relacionada con su creador.

La obra no puede separarse de su autor, como un niño de su padre. El concepto del "copyright" proviene de la tradición anglosajona, según la cual los autores tienen un derecho de propiedad sobre sus creaciones, con el que se puede comerciar con base a principios económicos.

*"La obra del intelecto es, a la vez, una emanación de la personalidad del autor y una fuente de intereses económicos."*

La CISAC sostiene una vasta definición del derecho de autor, combinando la idea del derecho de autor y el copyright, tal y como lo reflejan la mayoría de las leyes sobre derechos de autor de la mayor parte de las sociedades.

Hay dos teorías estrechamente relacionadas con la discusión sobre copyright y derecho de autor, en materia de derecho internacional con el derecho de autor. La primera teoría establece unos derechos económicos. Esta mantiene que los autores deben ser compensados por sus habilidades creativas únicas. La segunda teoría sostiene la conexión íntima entre el autor y la obra y declara que los autores deberían tener un derecho moral para limitar la alteración y la manifestación de sus obras, incluso después de que éstos hayan transferido sus derechos económicos a un tercero, como por ejemplo un editor.

Para encontrar una definición no es tarea fácil, dado que la materia de derecho de autor es compleja, para poder comprender el concepto, buscaremos en lo que se menciona en la Ley Federal de Derechos de Autor.

“El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Ley Federal del Derecho de Autor, 28ª Edición, Ed. Porrúa, México, 2003, art.11.

Otros autores opinan que el empleo de una terminología inadecuada ha propiciado que en muchos países los intérpretes hayan quedado en situación desventajosa frente a los usuarios de sus interpretaciones, los cuales unidos con aquéllos, dentro de una misma denominación, han pretendido arrogarse derechos intelectuales que no les corresponden.

Por lo anterior, es preciso dilucidar cuál es el concepto más adecuado para este nuevo derecho, para ello es de necesidad consultar las diversas posiciones asumidas tanto por la doctrina como por las diversas legislaciones y el derecho internacional.

Se ha dicho que es el derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes, derecho de los ejecutantes, derecho de ejecución artística, derecho de los realizadores, interpretes derecho de intérprete y derecho del artista son las denominaciones más comunes que dan los estudiosos de esta disciplina<sup>3</sup>.

Haciendo referencia a la Ley Federal de Derechos de Autor en vigor, diciendo que de acuerdo con su artículo 1º, reglamentaria del numeral 28 Constitucional, de orden público e interés social. Tiene por objeto la protección de los derechos que se otorgan a favor del autor como creador de una obra intelectual o artística, y del intérprete y ejecutante, así como de la salvaguarda del acervo cultural de la nación.<sup>4</sup>

Las legislaciones de prácticamente todos los Estados del mundo de acuerdo a Viñamata, reconocen el derecho de los escritores, músicos, autores

---

<sup>3</sup>Herrera Meza, op. cit., p.37

<sup>4</sup>Loredo Hill, Adolfo, "Derecho Autoral Mexicano", Ed. Porrúa S. A, México, 1982, pp. 65.

de historietas gráficas, artistas y productores de obras audiovisuales y fonogramas a percibir una remuneración por la explotación y reproducción de sus obras, sea cual sea el soporte físico que las contenga, desde el momento que éstas son divulgadas.

Usualmente se ha definido el derecho de autor como el derecho que la ley reconoce al autor de una obra para participar en los beneficios que produzcan la publicación, ejecución o representación de la misma. Sin embargo, dado lo extenso del campo que se protege con este derecho, preferimos encuadrar los derechos de autor dentro de un concepto que pudiera ser alguno de los siguientes:

Conjunto de normas que regulan las creaciones intelectuales aplicadas al campo de la literatura, de las bellas artes y de la ciencia.

Por su parte, el concepto aceptado por las legislaciones modernas señala que:

*"Constituye el objeto de la propiedad intelectual las producciones u obras científicas, literarias o artísticas, originales o de carácter creativo, con independencia de su mérito, que puedan darse a luz por cualquier medio."*<sup>5</sup>

Otra definición de Derecho de Autor es la del Dr. David Rangel Medina, que define el derecho de autor como el conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales exteriorizados

mediante la escritura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, la pintura, la escritura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el casete, el videocasete y por cualquier otro medio de comunicación.<sup>6</sup>

El Derecho de Autor es una particular, compleja y aducimos sutil y creativa rama del Derecho contemporáneo. Se trata de un derecho en permanente evolución que tiene un carácter esencialmente internacional, cuyos trazos fundamentales se encuentran en la Unión de Berna de 1886 y en el Convenio de Ginebra de 1952.

El formidable desarrollo de la tecnología de la segunda mitad del siglo XX ha dado lugar a la aparición de nuevos medios técnicos auxiliares de la creación, soportes de obras y canales de explotación de las obras intelectuales, Videocassetes, Videogramas, Ordenador, Televisión, etc.

Una vez entendido el concepto de Derecho de Autor, hay que señalar que este protege una cuestión moral que en este caso es lo que permite al autor crear la obra y hacerla respetar como puede ser un guión de cine o guión adaptado de una obra literaria y por otro lado tenemos al derecho patrimonial que es la facultad que tiene el autor de explotar su propia obra o bien dar la autorización para que otro la explote, esto es lo que normalmente se estila en las cinematografías y es el productor o casa productora quien compra los derechos autorales.

---

<sup>5</sup>Viñamata Paschkes, Carlos, "La Propiedad Intelectual", Ed. Trillas, México, 1998, p.23.

<sup>6</sup>Rangel Medina, David, "Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual", Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México 1991, p. 88.

Esto es a través de un contrato que debe estar bien estipulado para evitar situaciones que lleven la confusión hasta nuestros tribunales.

## **2.- OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR**

El maestro Obón se refiere al tema diciendo, el artista intérprete es un comunicador. El mensaje que comunica es precisamente la obra de creación debida al autor. En este proceso comunicante se dan las figuras de tutela de la disciplina jurídica en estudio: el artista intérprete (el sujeto) que lo veremos más adelante y su exteriorización personal de la obra que interpreta, esto es, la interpretación (el objeto).

Al referirse a la interpretación, Villalba y Lipszyc han manifestado que:

*“...esa actividad artística tiene la capacidad de independizarse de la persona a través de la fijación y de la radiodifusión o proyección pública. A partir de ese instante, puede ser apropiada, vulnerada o desnaturalizada y requiere los medios aptos para su protección con derechos erga omnes.”*

En este orden de ideas, el objeto de protección jurídica, la interpretación, se concibe como ese acto volitivo, personalísimo e intelectual, enmarcado dentro de la estética, con lo que una persona, el artista intérprete, se vale de su voz, su imagen y su talento para dar vida a una obra artística o parte de ella y la proyecta al público.

Así pues esa interpretación artística, para ser objeto de tutela, tendrá que ceñirse a una actividad estética, y el fin que tenga, por efecto de la tecnología aplicada a la comunicación, será regulado por la normativa jurídica con el objeto de evitar que se vulneren los derechos que de ahí emanan.

En este esquema y dentro del sistema jurídico mexicano, apreciamos que el objeto del derecho del artista intérprete será no solo el recitado y el trabajo representativo o una ejecución musical, sino también toda actividad de naturaleza similar a las anteriores aun cuando no exista un texto previo que norme su desarrollo. En tal consecuencia, se enmarca también como objeto de tutela la actividad artística que realiza un mimo o la improvisación musical de un músico.

En este caso concreto, no hay obra preexistente fijada que pueda ser contemplada dentro de la protección del derecho de autor, ya que la ley mexicana expresa con claridad que las obras quedarán protegidas cuando consten en cualquier forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio. Así, si esa improvisación musical no queda fijada en un pentagrama o por medio de una grabación, por ejemplo, no será objeto de tutela en el marco del derecho de autor, pero puede serlo, no como obra, sino como interpretación artística. El mismo parámetro podrá aplicarse en el caso del mimo, a menos que su rutina quede objetivada de forma perdurable para gozar de la protección de ambos derechos.

En igual circunstancia pueden quedar protegidas las actuaciones de los artistas de variedades o de circo, específicamente los payasos, no así las de, por ejemplo, trapevistas, atletas, domadores que, si bien asombran y conmueven al público con sus participaciones, en esencia sus actuaciones no constituyen actividades comprendidas dentro de lo intelectual artístico. En consecuencia, en estos últimos casos sólo podría existir un amparo legal respecto de fijaciones que permitieran su utilización ulterior. De esta manera, la única figura que podría adecuarse a tal objetivo jurídico sería la llamada derecho de arena, que tiene más connotaciones con el derecho a la imagen y el derecho del trabajo, que con el derecho de los artistas intérpretes.<sup>7</sup>

Son objeto de estos derechos, las creaciones del espíritu, o sea manifestaciones concretas, materializadas en determinada forma, por ende accesibles a la percepción sensorial, del mundo de las ideas. Tales creaciones se dividen, por una parte, en obras que a su vez van dirigidas al espíritu y, al ser acogidas por él, cumplen su finalidad sin que tenga mayor importancia el objeto que, subsidiariamente, persigan: esto es, los objetos del derecho de autor, y por otra parte en aquellas que *ex definitione* sirven para satisfacer una necesidad práctica y cumplen una finalidad de orden técnico, en lo cual solo coadyuva una actividad mental receptiva: esto es, los objetos del derecho de inventor.

Como medios de formación por los que se materializan los primeros aparecen la lengua (obras literarias), el gesto y la danza (obras coreográficas y pantomímicas), el sonido (obras musicales) y la representación en el espacio (ilustraciones científicas y técnicas, obras de las artes plásticas y de la

---

<sup>7</sup> Obón León, J. Ramón, "Derechos de los Artistas Intérpretes", Ed. Trillas, México, 1996, pp. 87 y 88.

fotografía, modelos industriales). A su vez, los inventos se materializan, sea con la ayuda de la lengua, por descripción, sea por la proyección sobre el espacio, la cual puede ser también figurativa.

Solo gozan de protección las manifestaciones de ideas concretas, no así un género literario o artístico que sea introducido por el autor, ni un estilo peculiar, un método, ni un conocimiento abstracto.

Para poder disfrutar de protección, una obra debe ser, en cierta medida, novedosa; en otras palabras, se excluyen las que sean meras copias o calcos de otra obra.<sup>8</sup>

El artículo 13 de la Ley Federal de Derechos de Autor, de la República Mexicana, publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 24 de diciembre de 1996, indica las ramas sobre las que se extiende la protección de los derechos del autor respecto a sus obras:

1. Literaria
2. Musical, con o sin letra
3. Dramática
4. Danza
5. Pictórica o de dibujo
6. Escultóricas y de carácter plástico
7. Caricatura e historieta
8. Arquitectónica

---

<sup>8</sup>Allfeld, Philipp, "Del Derecho de Autor y Del Derecho de Inventor", Ed. Temis, Bogotá-Colombia, 1982, pp. 13 y 14.

9. Cinematográfica y demás obras audiovisuales
10. Programas de radio y televisión
11. Programas de cómputo
12. Fotográfica
13. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil
14. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

El objeto del derecho de autor se refiere a la creación intelectual, que en este caso nos referiremos a la obra cinematográfica, que se encuentra regulada en la Ley Federal de Derechos de Autor en su artículo 13.<sup>9</sup>

Efectivamente, el objeto es la creación intelectual, pero tiene que ser original y novedosa, una cosa es la idea y otra el medio de expresión.

Esto es importante porque normalmente se habla de dos creadores clásicos, uno lo es el guionista y otro el director de la película, normalmente trabajan en conjunto; pero por otro lado aparece la figura del productor que pueda contratar los servicios del guionista y los del director y constituirse este último en una casa productora en donde el guionista y el director trabajen para esta y la productora sea la dueña de los derechos autorales.

---

<sup>9</sup>EDUTEKA, "Limitaciones o Excepciones al Derecho de Autor", Creatis-tech, Derechos Reservados, 2000-2003.

También se puede estipular en el contrato cláusulas especiales en donde se mencionen las diferentes participaciones en cuanto a regalías.

### **3.- SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR**

Dentro de la terminología especial utilizada por el derecho autoral existen las palabras “titular” y “titularidad”.

El titular primigenio es el autor; pero ¿Cómo proceder o a quien atribuir dicha titularidad en los casos en que se desconoce el nombre del autor? ¿A quién se le otorga el derecho de explotar una obra cuando son dos o más las personas que intervienen en su creación? Y, ¿Quién tiene los derechos cuando la producción ha sido realizada por órdenes de un patrón que ha contratado y pagado a las personas que han elaborado la obra?

En este capítulo se responde a tales preguntas y se analiza, además, cómo los derechos de autor pueden ser heredados y cedidos mediante un contrato.

*“El titular de los derechos de autor es la persona física o moral a la que pertenece el derecho de autor sobre una obra.”(OMPI)*

*“Por regla general, el titular originario del derecho de autor es el propio autor, quien adquiere este derecho por fuerza de ley con motivo de la creación de la obra.” (OMPI)*

Es este un principio bien establecido y aceptado por todas las leyes. Existen algunas excepciones que se verán en este capítulo después de precisar quién o qué es un autor.

Autor puede ser definido como “la persona natural que crea una obra”. Para ser autor de una obra se necesitan dos elementos:

a) Creatividad: que no es “sacar algo de la nada”, según el antiguo concepto bíblico, sino el resultado de aplicar la propia actividad intelectual o artística y expresarla por algún medio tangible o sensible, como un libro, una pintura, una melodía, etc.

b) Originalidad: Definida de manera negativa quiere decir “no copiada de otra obra en su totalidad o en una parte esencial” (OMPI)

c) Obra original es aquella que resulta del pensamiento y del trabajo independientes de una o varias personas.

d) La novedad: no es condición indispensable. Dos autores por caminos diversos pueden llegar a las mismas conclusiones aunque no sean novedosas, son originales, la personalidad, el trabajo y la metodología. La originalidad no depende de la novedad ni del valor artístico de una obra.

El autor de una obra es “aquel cuyo nombre aparece estampado en el libro o en la forma visual de una obra cinematográfica”, o al calce de una obra plástica, etc. (Convenio de Berna art. 15)

Esta es una presunción universal. La LFDA, en México, la expresa así:  
El Art. 17. “La persona cuyo nombre o pseudónimo conocido éste indicado como autor de una obra será considerado como tal, salvo prueba en contrario, y, en consecuencia, se admitirán por los tribunales competentes las acciones que se entablen por transgresiones a su derecho”.

El titular en el caso de obras anónimas o con seudónimo, en los casos en que un autor hubiese decidido publicar su obra ocultando su nombre real bajo un seudónimo o que no hubiese utilizado ningún nombre (obras anónimas) para publicar su obra, son los editores quienes actúan como representantes para ejercer cualquier acción ante los tribunales y son también quienes tienen las “responsabilidades de un gestor, pero cesará la representación cuando el autor o el titular de los derechos comparezca en el juicio respectivo”. (Art. 17). El editor ejerce, en estos casos, como titular; pero no es el propietario de los derechos, sino solamente un representante o un gestor. Esto es sólo un procedimiento jurídico, una “ficción jurídica” que tiene validez en tanto no aparezca o se dé a conocer el verdadero autor.

El titular de las obras colectivas. ¿A quién se considera titular de los derechos en las obras colectivas?

- a) Obras colectivas son creadas por varios autores.
  
- b) En el caso de obras colectivas, los derechos que la LFDA concede “corresponden a todos por partes iguales, salvo convenio en contrario o que se demuestre la titularidad de cada uno”. (LFDA, Art. 12).

c) Para ejercitar los derechos que correspondan a una obra elaborada por varios autores “se requiere el consentimiento de la mayoría”. (Art. 12).

d) Los disidentes no están obligados a contribuir a los gastos que se acuerden, por ejemplo, en el caso de publicar la obra cooperando para los gastos de impresión, “sino con cargo a los beneficios que se obtengan”. La parte que le correspondía cubrir en los gastos de impresión será descontada de las ganancias que le correspondan por explotación de la obra publicada. (LFDA, Art. 12).

e) Cuando se pueda precisar la contribución hecha por cada autor a la obra colectiva; por ejemplo, en las enciclopedias. “cada uno disfrutará de los derechos de autor sobre su parte” (Art. 13); pero la obra sólo podrá publicarse o reproducirse de común acuerdo y con la condición de que se mencionen los nombres de todos los coautores.

f) En el caso de una obra musical en que una persona sea el autor de la letra y otra sea el autor de la música, los derechos pertenecen a ambos por parte iguales.

Sin embargo, cada uno puede explotar libremente la parte que le corresponda. Podrá explotar también la obra completa pero con la condición de “dar aviso en forma indubitable al coautor, mencionando su nombre en la publicación o edición, además de abonarle la parte que le corresponda cuando lo haga con fines lucrativos. (Art. 15).

g) Cuando la letra de una obra musical se traduzca o adapte a otro idioma, los traductores o adaptadores no adquirirán el derecho de titular en la parte literaria, pues dicho carácter lo conservará para todos los efectos legales el autor de la letra original”. (Art. 15).

El titular de las obras hechas mediante contrato de trabajo, entran dentro de esta categoría las obras realizadas por algún autor empleado o contratado por alguna persona física o moral y también las obras encomendadas o encargadas para fines determinados como, por ejemplo, la traducción de películas, musicalización, etc.

En estos casos la persona física o moral que contrata o paga los servicios del autor empleado será la que goce del derecho de autor, pero está obligada a mencionar el nombre de los colaboradores.

El artículo 59 dice a la letra:

*“Las personas físicas o morales que produzcan una obra con la participación o colaboración especial y remunerada de una o varias personas gozarán, respecto de ellas, del derecho de autor, pero deberán mencionar el nombre de sus colaboradores”.*

Si la colaboración es gratuita, el derecho de autor sobre la obra corresponde a todos los colaboradores. Cada colaborador, además, conservará su derecho de autor sobre su propio trabajo cuando sea posible determinar la parte que le corresponda, y podrá reproducirla separadamente indicando la obra o colección de donde proceda, pero no podrá utilizar el título de la obra.

La titularidad de una obra puede ser transmitida por herencia. El ejercicio de los derechos de los autores puede ser transmitido a los herederos legítimos o a cualquier persona señalada por el propietario de tales derechos por medio de disposición testamentaria. (LFDA).

Ya se ha indicado que el tiempo que podrá ejercer tales derechos se extenderá a 50 años después de la muerte del autor, respetándose los derechos adquiridos con anterioridad por terceros. (Art. 23).

*“Cuando el titular de los derechos de autor muera sin haber transmitido el ejercicio de los derechos a que se refieren las fracciones I y II del artículo 2º de esta Ley, la Secretaría de Educación Pública será titular de estos derechos”.* (Art. 22).

En cuanto a la cesión de la titularidad de algunos derechos autorales, se dice que los derechos morales son intransferibles.

Los llamados derechos morales o no patrimoniales no pueden ser objeto de cesión alguna, pues como se ha visto, tales derechos son inalienables, perpetuos e irrenunciables. (Art. 3). No pueden ser, por tanto, objeto de ninguna venta, cesión o renuncia, y su ejercicio corresponde exclusivamente a los autores durante todo el tiempo de su vida.

Del análisis que hemos hecho respecto a la denominación de nuestra disciplina, llegamos a la conclusión de que el sujeto de la interpretación artística es aquel que da vida propia a la obra mediante su personal expresión

corporal e intelectual, así como por medio de su habilidad y talento para comunicarla al público.

En tal sentido, el artista intérprete es el comunicador del producto intelectual estético creado por la fuente humana del mensaje (el autor), sin importar que esa comunicación la realice por medio de su voz y su cuerpo o mediante un instrumento que transforme en sonido las notas de un pentagrama.

De su exteriorización intelectual estética, que tiene como apoyo una obra del ingenio, susceptible de ser comunicada indirectamente al público, surgirá una serie de facultades o derechos de índole diversa, pero indisolublemente ligados.

En este orden de ideas, en el campo de este estatuto jurídico surge el sujeto originario de esos derechos: el artista intérprete.

También hemos dejado asentado que el término artista intérprete es el genérico para denominar al sujeto de nuestra disciplina, y que los conceptos específicos derivan del tipo de obra que ha de comunicarse. Así, por un lado está aquel que para interpretar una obra se vale de su propia expresión corporal: el que en doctrina y en legislación se nombra artista intérprete y que se aplica a actores, bailarines, cantantes, etc. Por el otro lado, aquellos que se valen de un instrumento para interpretar una obra musical: son los llamados artistas ejecutantes, o comúnmente conocidos como músicos.

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

En el planteamiento, no debe confundirse la concurrencia de varios artistas intérpretes en una obra, sea dramática o dramático-musical, susceptible de comunicarse indirectamente al público por medio de la radio, el cine o la televisión, en la cual se requieren varios personajes. En este caso, cada artista intérprete tendrá derechos sobre su propia interpretación, los que serán regulados conforme a la importancia que desempeñe en el papel general de la obra.

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

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

El fundamento del derecho de los artistas intérpretes o el título originario de donde emana el ejercicio de tal facultad está la persona que mediante su manifestación estética personal comunica una obra al público, para que mediante su manifestación estética personal comunica una obra al público, para lo cual se vale ya sea de su persona o imagen y de su voz o de un instrumento musical.

Esta idea, externada de forma aparentemente reiterativa a lo largo de estas páginas, nos lleva a determinar que el titular originario del derecho en estudio es el artista intérprete. En otras palabras: al no darse interpretación artística, no se producen derechos o facultades algunas. En tal sentido, como la interpretación artística es un acto del intelecto humano, no puede concebirse ni aceptarse que hubiere titularidad originaria en este estatuto jurídico a favor de una persona jurídica, que en sí constituye una ficción creada por el derecho para definir las asociaciones, sociedades, etc.

Las personas morales, en consecuencia, podrán gozar de una titularidad de derechos de artista intérprete sólo de forma derivada y en los términos y condiciones fijados por un convenio, en el cual el sujeto originario, mediante un acto volitivo, autoriza la utilización pública de sus interpretaciones artísticas. Sirva como ejemplo la participación de un cantante y de un conjunto musical, que efectúa sus interpretaciones artísticas con la finalidad de ser fijadas en un fonograma. En el caso, ese cantante y ese conjunto musical tendrán una titularidad originaria sobre sus respectivas interpretaciones, y el productor de fonogramas una titularidad derivada

conforme a los términos y condiciones del contrato que con aquéllos hubiere celebrado.

Si consideramos estos conceptos en nuestra disciplina, tendremos que el “autor” es el titular originario del derecho, esto es, el artista intérprete que lo transfiere (con las limitaciones que la ley de orden público le impone) al causahabiente. Éste, en el caso, se contempla dentro de dos figuras: a título universal o a título particular.

En el primer caso, contemplamos a los herederos o legatarios. En tal sentido, los derechos del artista intérprete se transmitirán por herencia o legado y durante el plazo de protección legal.

En el segundo caso, están los cocontratantes con el artista intérprete, quienes en virtud de ese instrumento que contiene el acuerdo de voluntades, pueden utilizar de manera pública y con propósitos de lucro dichas interpretaciones artísticas. Es el caso de los editores (de fotonovelas, por ejemplo), productores de fonogramas, productores cinematográficos u organismos de radiodifusión.

Así, el titular derivado de esos derechos de interpretación artística se ve vinculado con el sujeto originario por una obligación, que consiste en cubrirle los rendimientos económicos que se generen por la utilización pública de las interpretaciones, además de respetar las facultades morales inherentes a este estatuto jurídico.

En algunos casos, como el del productor cinematográfico, el exhibidor estará obligado a pagar los derechos de utilización pública de las interpretaciones artísticas.

En el caso de los productores de fonogramas, el artista intérprete tendrá derecho a una remuneración en la venta de primera mano del fonograma, así como por la ejecución pública y la utilización secundaria del mismo.

Asimismo, respecto de organismos de radiodifusión, el pago de la utilización concomitante o simultánea o la reproducción y utilización posterior corresponde no al productor del programa en el que intervengan los artistas intérpretes, sino al organismo de radiodifusión.

Esta misma idea, así como la que emana para fundamentar la utilización secundaria de los fonogramas, se aplica en el caso de la transmisión de obras cinematográficas por televisión. Aquí el organismo de radiodifusión se equipara al exhibidor, pues en la emisión se genera el derecho.

En este breve cuadro ejemplificativo, hemos podido observar que la figura del causahabiente se confunde en muchas ocasiones con la del usuario de la interpretación artística; el causahabiente es uno y el usuario es otro (por ejemplo, el organismo de radiodifusión).<sup>10</sup>

Ya que el derecho de autor se funda en el hecho de la creatividad espiritual, es titular originario del derecho aquel cuya actividad creadora dio

---

<sup>10</sup> Obón León, J. Ramón, *op. cit.*, p.p. 80, 81, 82 y 83.

origen a la obra. Mas a este principio se atiene el derecho positivo solamente en el campo de derecho de autor.

En el sentido del derecho de autor es originalmente titular, pues, el creador de la obra, su autor (y como tal aparece también, en cuanto respecta a su propia labor, el que la adapta, traduce o reforma); en otras palabras, la autoría de suyo trae consigo el derecho de autor. Por este respecto, no importa el que el autor haya obrado sua sponte o por encargo, en interés propio o ajeno, de suerte que, por regla general, también es acreedor a la propiedad intelectual de una obra quien en su calidad de empleado de una empresa la crea para esa empresa, por ejemplo el redactor de un periódico en cuanto respecta a los artículos escritos por él para la empresa editorial, el dibujante de una empresa industrial en relación con las ilustraciones científicas, técnicas o artísticas ejecutadas por él, el ayudante de un fotógrafo por concepto de las fotografías que saque.

En todos estos casos se requiere, para que el dueño del negocio pueda adquirir la propiedad intelectual, la transferencia –siquiera tácita- del derecho de autor a él. La ley hizo una excepción de esta regla con respecto a los modelos industriales en cuanto considera al dueño de un establecimiento industrial (nacional) autor de aquellas muestras o modelos que por encargo o por cuenta de él ejecuten sus propios dibujantes, pintores o escultores. En este caso, los trabajos de los empleados se reputan, por decirlo así, funciones inherentes al organismo total del establecimiento. Otra excepción se hizo, por lo que atañe a obras literarias o de arte, en cuanto una persona jurídica de derecho público, v. Gr. una Academia o una Universidad, al publicar en su carácter de editor una obra sin nombrar al verdadero autor, desde este

momento se considera autor, en otras palabras, se finge la autoría de la persona jurídica.

También puede producirse una obra por cooperación de varias personas, sea que contribuyan a una compilación, por ejemplo a una enciclopedia, con artículos separables -caso en el cual les corresponde la propiedad intelectual por concepto de esos aportes individuales, en tanto que se considera al editor autor de la obra completa-, sea de tal manera que no puedan separarse los trabajos de cada uno de los colaboradores, como en el caso del llamado derecho de coautor que se juzga según las reglas del Código Civil Alemán, conforme a la comunidad por cuotas; citemos algunos ejemplos: un escritor compone algunas escenas para una comedia cuyo autor, por lo demás, es otro, o en un cuadro fueron pintadas las figuras por un artista distinto del que pintó el paisaje.

Empero, si una obra se combina con otra de un género diferente, v.gr. una obra literaria con una composición musical o una obra de artes plásticas, no cambia nada respecto de las relaciones jurídicas que mantienen cada uno de los autores con su propia obra.

Presúmese la autoría de una persona, hasta que se pruebe lo contrario, cuando su verdadero nombre figure, sea en determinado lugar de la obra, sea en el anuncio de una representación de teatro o una conferencia.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Allfeld Philipp, op. cit, pp.25, 26 y 27.

Como hemos entendido, los sujetos de los derechos autorales son los titulares y estos pueden ser titulares originarios o derivados, el primero o los primeros pueden ser el guionista o argumentista, director o realizador, músicos, fotógrafo, caricaturista, pintores, etc. Todos ellos en conjunto forman lo que se conoce como la obra cinematográfica y cada uno es autor de su propia obra; pero como ya vimos hay que dejar bien claro quien es el que goza de los derechos patrimoniales, es cierto que hay un titular original en cada creación, pero si existe un contrato de por medio, en donde se cedan los derechos patrimoniales al productor, a cambio de una remuneración económica, el titular derivado será la casa productora y esto debe de quedar bien claro a la celebración del contrato.

#### **4.- CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR**

##### **Las facultades morales**

El derecho de los artistas intérpretes constituye un cúmulo de facultades interrelacionadas, que emanan del hecho de que se exteriorice la interpretación de una obra artística. Así, estimamos que dicha disciplina jurídica surge como una expectativa en el momento en que el artista intérprete exterioriza su interpretación; y se concreta cuando dicha interpretación abandona su esfera de control al quedar plasmada en un soporte material o al comunicarse, con auxilio de la moderna tecnología, a un público que no corresponde a aquel que es susceptible de presenciarla en vivo.

Al pretender explicar esas facultades inherentes al artista intérprete, gran parte de la doctrina establece puntos de contacto con aquellas que se conceden al creador de una obra intelectual artística, mediante la sistemática del derecho de autor. En este último caso, es de explorado derecho que al autor de una obra le asista una serie de derechos morales y patrimoniales.

En este orden de ideas, Pizarro ha manifestado que el derecho de los artistas intérpretes

*“...no nace en el mero acto de la prestación artística, sino cuando las manifestaciones indirectas de tales prestaciones son públicamente utilizadas por terceros, dando lugar a que el intérprete ejerza sus derechos personales –moral y de crédito- en armonía con la sistemática legal del derecho de autor. Llegado este momento, es cuando salta a la vista el cúmulo de afinidades con esta disciplina jurídica, tanto en la concepción humanista como en las facultades que adquiere el titular y en los medios de defensa de su derecho. Las legislaciones nacionales que regulan este derecho aplican por analogía los principios que rigen en materia de derechos de autor.”*

Respecto a esta exposición del tratadista peruano, cabe hacer la salvedad de que él no establece que exista facultad alguna antes de que se exteriorice la interpretación artística.

Estimamos que, en el caso, Pizarro sólo considera aquellas facultades que se producen por efecto de la mecánica del empleo de la interpretación

artística. En lo particular, no compartimos este criterio, ya que es incuestionable que el artista intérprete tiene, antes de prestarse a la interpretación, la facultad de convenir su uso y las limitaciones correspondientes.

Acordes con lo expresado, el artista intérprete, en tanto titular primigenio de su propia interpretación, es quien detenta sobre la misma un derecho exclusivo, oponible *erga omnes*. De esa exclusividad surge una serie de facultades que constituyen el contenido de su derecho, que comprende por un lado las facultades emanadas del derecho moral que le asiste, y por el otro, las facultades que surgen del derecho patrimonial vinculado con la explotación económica de su interpretación artística por terceros.

### **Las facultades patrimoniales**

Al detentar el artista intérprete un señorío sobre su interpretación, es titular no sólo de las facultades morales que implican la protección de esa interpretación artística y de su integridad, sino también de aquella que le permite no autorizar su uso y que se traduce en el derecho de oposición, que se consagra, nivel internacional, en el artículo 7º., de la Convención de Roma de 1961.

Con este planteamiento, salta a la vista un hecho de aparente obviedad, pero que tiene connotaciones determinantes dentro del contenido del derecho por estudiar: al existir la facultad de oposición o prohibición, como lógica consecuencia y a contrario sensu, existe la facultad de autorizar. Asimismo, hemos mencionado que el derecho de oposición tiene como limitante la previa

autorización, conforme al principio establecido en el artículo 19 del mencionado instrumento internacional.

Por lo anterior, se sostiene que el artista intérprete tiene o ejerce un señorío sobre su interpretación artística, y que este señorío no sólo le otorga facultades morales, sino que también, por el hecho de autorización, le arrogará, con base en un esquema reivindicativo contemplado dentro de las mecánicas del derecho social, una facultad de índole pecuniaria, traducida en la posibilidad jurídica que tiene de obtener un beneficio económico o una remuneración justa por el empleo público de su interpretación artística. Esta facultad de contenido económico constituye el otro aspecto del derecho de los artistas intérpretes y que denominamos derecho patrimonial.

Dentro de tales planteamientos, cabe hacer la aclaración de que el derecho moral y el derecho patrimonial muchas veces se confunden en su ejercicio.

Para que esta idea quede clara, baste señalar que la facultad exclusiva de autorizar conlleva la facultad de exigir el pago de una remuneración justa por la autorización para usar la interpretación artística.<sup>12</sup>

El derecho de autor sobre el producto de su actividad creadora se expresa positivamente en el derecho de utilizar este producto y disponer de él (licencia de disfrute), y negativamente en el derecho de excluir a otros de la utilización y del dominio sobre el producto (derecho prohibitorio).

---

<sup>12</sup> *Idem.*

El primero de dichos derechos es, por regla general, ilimitado. Solo hay excepciones por lo que respecta al derecho de modelos de utilidad y del derecho de autor en lo concerniente a obras de las artes plásticas y de la fotografía, en cuanto un retrato (conforme al llamado derecho de disponer de la propia imagen) solo puede ser difundido y públicamente exhibido con el consentimiento del retratado y, durante un período de diez años transcurridos desde su deceso, con el de sus familiares, a no ser que ciertos intereses públicos prevalecientes resulten ser contrarios a esa restricción, caso en el cual la ley permite, por ejemplo la publicación de retratos de personajes de la historia contemporánea, de participantes en reuniones públicas y desfiles, o la publicación para fines de administración de justicia, etc. En cambio, el derecho prohibitorio queda confinado a ciertos modos de uso y disposición. A continuación se estudiarán más detenidamente las facultades exclusivas de autores que la ley enumera de una manera exhaustiva.

### **Facultades exclusivas del autor**

Son facultades exclusivas del autor:

1. La multiplicación, o sea la confección de un objeto físico efectuada de manera que este se reproduce para el fin de la percepción sensorial.
2. No importa que con este fin se utilice o no el mismo procedimiento y la misma forma de representación que hallaron aplicación en la elaboración de la obra original. Así, por ejemplo, una obra literaria o una composición musical, sea que estén impresas o solo se hallen escritas a mano, gozan de protección, no solo contra la reimpresión, sino también contra la copia; un

cuadro queda protegido, tanto contra su reproducción por medio de la estampa en cobre, el grabado al agua fuerte, la litografía o la fotografía, como contra la copia mediante pintura; la ley inclusive lo protege contra la reproducción escultórica, y a la inversa protege una escultura contra la representación gráfica, lo mismo que contra cualquier otra modalidad de reproducción.

Distinto es, por cierto, el caso de los modelos industriales, puesto que un diseño destinado para la confección de productos planos puede ser reproducido por un modelo tridimensional, y viceversa. Tampoco importa el que una obra se multiplique en uno o más ejemplares; solo que se permite la reproducción para el uso personal sin ánimo de lucro. Ni siquiera las modificaciones a que se someta el original en el acto multiplicados son permitidas mientras aun sea dable reconocer lo substancial de la obra en su configuración modificada. Por eso, la prohibición abarca en particular la reproducción de una obra literaria mediante la traducción, la reproducción de un cuento por la dramatización o de una obra de teatro en forma de cuento, la elaboración de partituras de composiciones musicales (por ejemplo, las partituras para piano basadas en una partitura para orquesta), la adaptación de tales composiciones para otros medios acústicos, la transposición a dispositivos de instrumentos mecánicos, el empleo de una obra literaria en la escenificación cinematográfica.

Sin embargo, el interés que tiene la colectividad en el desarrollo de las artes y ciencias y en la libertad de la investigación científica y la atención que merece la educación del pueblo, le ponen un límite a la exclusividad de las facultades del autor en materia de multiplicación.

En particular, se permite:

a) Citar a otro escritor o compositor reproduciendo pasajes o pequeñas partes de una obra literaria o composición musical publicadas (la llamada cita menuda) en trabajos literarios independientes, y recoger artículos de menor volumen, poemas sueltos o pequeñas composiciones, después de publicadas (la llamada cita extensa) en trabajos científicos independientes.

b) Incluir poemas individuales, siempre que hayan sido publicados, en una antología de obras de un mayor número de escritores destinada, según sus características, al uso en recitales de canto.

c) Recoger artículos de menor volumen, poemas individuales o pequeñas partes de una obra literaria publicada, en una colección de un mayor número de escritores destinada, según sus características, para el uso en iglesias, escuelas e institutos pedagógicos, o para determinada finalidad literaria. Tratándose de colecciones de esta última especie, por ejemplo de una antología, la inclusión requiere, mientras el autor viva, su autorización personal, la cual, sin embargo, se considera dada cuando el autor no presente oposición en el término de un mes contando desde la fecha en que se le haya comunicado el propósito de incluir su obra en la antología

d) Recoger pequeñas composiciones musicales en una colección de obras de un mayor número de compositores destinada para la enseñanza en colegios (con la excepción de las escuelas de música)

e) Reproducir pequeñas partes de una obra poética o poemas enteros, poco extensos, después de publicadas, como texto acompañante de una nueva composición y combinado con esta o impreso en programas de ejecuciones (se exceptúan poesías destinadas por naturaleza a formar parte de una composición musical, tales como los libretos de ópera)

f) Incluir obras individuales de las artes plásticas, ya aparecidas o públicamente exhibidas, en una obra científica independiente o en libros de texto o para la enseñanza; o agregar ilustraciones científicas o técnicas individuales a una obra literaria, siempre y cuando en tales cosas estribe la finalidad exclusiva en explicar o ejemplificar el contenido del libro, y en general, incluir modelos industriales en obras literarias. En todos estos casos, salvo el último, debe indicarse claramente la fuente.

Permítese, además, por consideraciones de orden social, la multiplicación mediante las artes gráficas o la fotografía, de obras que con el carácter permanente se encuentran en vías públicas, calles y plazas (v. gr. monumentos). Por último, se le permite a quien encargue un retrato la multiplicación del mismo, si bien debe reproducirse el retrato, cuando se trate de una obra de las artes plásticas, únicamente por medio de la fotografía.

Forma contraste con la multiplicación el libre uso para una creación de rasgos originales, lo que es lícito, si bien se permite tal uso, cuando se trata de una composición musical, solamente hasta donde no haya sido tomada de la obra una melodía en forma discernible, e introducida en una nueva composición.

2. La divulgación comercial, o sea un modo de proceder mediante el cual por lo menos un ejemplar de la obra se haga accesible a otras personas para la finalidad a la que fue destinada, dentro del margen de la actividad que tiene por objeto la adquisición continuada.

3. La comunicación pública, o sea la que se extiende más allá de un círculo cerrado de personas, del contenido esencial de una obra literaria cuyo contenido aun no se haya publicado.

4. La recitación pública de una obra literaria inédita.

5. La representación pública de obras de teatro y de música. Una obra de teatro se “representa” solamente en el momento de ser llevada a la percepción sensorial mediante una acción escénica y con reparto de papeles.

Con respecto a composiciones musicales ya editadas, la facultad del autor para hacerlas ejecutar queda sujeta a ciertas restricciones. En efecto, la ejecución pública de una pieza musical sin el consentimiento del derechohabiente es admisible cuando no tenga fines de lucro y los oyentes tengan entrada libre (v.gr. la ejecución por una banda militar en plazas públicas, que se lleva a cabo con ocasión de fiestas escolares, servicios religiosos, etc.); además cuando la ejecución musical tenga lugar con motivo de una fiesta popular (excepto los festivales musicales), o cuando los ingresos se destinen para fines de beneficencia y los músicos actúen sin remuneración, o cuando la ejecución sea patrocinada por una asociación y el auditorio quede confinado a los socios y sus familiares. Tales restricciones no son aplicables a

la representación escénica de una ópera u otra obra musical de la que forma parte un texto (por ejemplo un oratorio).

6. La exhibición comercial de una obra de las artes plásticas o de una fotografía por medio de dispositivos mecánicos u ópticos (tales como el esquióptico y el estereoscopio). No solo la demostración pública, sino también la que con fines de lucro se haga en círculo cerrado quedan reservadas al autor. En cambio, no forman parte de sus facultades exclusivas los espectáculos de feria.<sup>13</sup>

Al referirse al contenido de los derechos de autor el maestro Strong, se refiere de la siguiente manera, los derechos intelectuales son esencialmente una forma de propiedad. Al igual que la propiedad de la tierra, se la puede vender, transmitir a los herederos, donar o arrendar bajo cualquier clase de condiciones; se la puede dividir en partes independientes; se la puede proteger de casi todo tipo de trasgresión.

También, al igual que la propiedad de la tierra, los derechos de autor pueden estar sujetos a determinadas clases de uso general que son considerados de interés público.

El área de competencia de los derechos de autor es la comunicación. No se refiere a máquinas o procesos, que están regidos por la ley de patentes, o a títulos, lemas u otros símbolos utilizados por las empresas para diferenciarse entre sí frente al público, pues esto es materia de la ley de marcas registradas.

---

<sup>13</sup> Allfeld, Idem, pp.32, 33, 34 y 35.

El derecho de autor protege las obras de arte, las literarias y las obras cuyo propósito sea transmitir información o ideas, sin importar el medio que se utilice. Textualmente, la ley protege “obras de autoría original fijadas a través de cualquier medio tangible de expresión, conocido o por desarrollarse, en los que dichas obras puedan ser percibidas, reproducidas o transmitidas de otra manera, sea directamente o por medio de una máquina o dispositivo.

Este párrafo, incorpora tres de los conceptos fundamentales de la ley, la fijación, la originalidad y la expresión.<sup>14</sup>

## **5.- LEY VIGENTE**

La legislación vigente que regula nuestro tema, es la Ley Federal de Derechos de Autor de 1996, lo referente a ella se mencionará en el siguiente capítulo que versa sobre el desarrollo de esta Ley, las reformas que ha sufrido y su condición actual.

## **6.- AUTORIDAD APLICADORA ADMINISTRATIVAMENTE**

El segundo capítulo de la nueva ley de 1992, designa a las autoridades que llevarán a cabo la aplicación de la ley.

El artículo 4º, asigna a las secretarías de Gobernación y de Educación Pública, como las instancias encargadas de cumplir con lo dispuesto en esta ley. No obstante, la Secretaría de Gobernación delega sus funciones a la

---

<sup>14</sup> S. Strong, William, “El Libro de los Derechos de Autor”, Ed. Heliasta, Buenos Aires, Argentina, 1995,p.13.

Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, específicamente a la Dirección de Cinematografía.

En cuanto a la Secretaría de Educación Pública, el artículo 6° señala que realizará sus actividades concernientes al área a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que se encargará de coordinar las actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía.

#### Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)

Por decreto presidencial, el 25 de marzo de 1983, se crearon institutos: el de Radio (IMER), a cargo de Teodoro Rentería; el de Televisión (IMEVISIÓN), a cargo de Pablo Marentes, y el de Cinematografía (IMCINE) con el realizador Alberto Isaac como su director.

Este último es la entidad federal dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las artes, encargado de encauzar esfuerzos para promover el desarrollo del cine mexicano, con las siguientes funciones:

Artículo 1°. El instituto tendrá un carácter jurídico, y se encargará de operar todas las actividades relacionadas con la cinematografía pertenecientes al Poder Ejecutivo Federal, bajo los términos de la fracción XX del artículo 27 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. La línea operacional será de acuerdo con las normas de evaluación que defina la secretaría de Gobernación por conducto de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

Artículo 2º. Las funciones del Instituto serán:

1. Diseñar los planes y programas de trabajo que se necesiten para cumplir su objetivo.
2. Promocionar y coordinar la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos.
3. Fomentar la producción cinematográfica del sector público, orientada a garantizar la continuidad y superación artística, industrial y económica del cine mexicano.
4. Apoyar que las actividades cinematográficas promuevan la integración nacional y la descentralización cultural.
5. Fungir como órgano de consulta de los sectores público, social y privado.
6. Realizar convenios de cooperación, coproducción e intercambio con entidades de cinematografías nacionales e internacionales.
7. Efectuar estudios y organizar un sistema de capacitación en materia cinematográfica.
8. Instalar oficinas, representaciones y agencias en el interior de la República Mexicana y en el extranjero.

9. Expedir un reglamento interior del instituto.

Artículo 3°. Las funciones del IMCINE se llevarán a cabo, en cuanto a producción, por Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II, S.A. de C.V.; Centro de Producción de Corto Metraje:

Con respecto a servicios a la producción: Estudios Churubusco Azteca, S.A.; Estudios América, S.A.. En promoción y Publicidad: Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A.; Publicidad Cuauhtémoc. En distribución de Películas: Películas Mexicanas, S.A. de C. V.; Continental de Películas, S. A..

En cuanto a la exhibición: Compañía Operadora de Teatros, S.A.. Para la capacitación, Centro de Capacitación Cinematográfica. Además de las entidades de la administración pública federal que de acuerdo a con su naturaleza, el Ejecutivo Federal disponga.

Artículo 4°. El patrimonio del IMCINE estará integrado por los bienes muebles e inmuebles y los valores que el Gobierno Federal le asigne, el presupuesto que anualmente le otorgue la Federación; los ingresos que reciba por concepto de los servicios que preste; además de los bienes que por cualquier título legal obtenga.

Artículo 5°. El instituto contará con las siguientes entidades: Junta directiva, director general, consejo consultivo y comité de vigilancia.

Artículo 6°. La junta directiva estará integrada por el secretario de Gobernación, que fungirá como presidente; el secretario de Hacienda y

Crédito Público, de Programación y Presupuesto; de Contraloría General de la Federación, de Energía, Minas e Industria Paraestatal; de Comercio y Fomento Industrial; de Educación Pública; de Salubridad y Asistencia; el Subsecretario de Gobernación, El director general de Comunicación Social de la Presidencia de la República, el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México; el Director General de Radio Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, el cual tomaría la función de Secretario Técnico de la Junta.

Artículo 7°. La junta directiva tendrá a su cargo<sup>9</sup> las siguientes funciones: Dictar los lineamientos generales para cumplir cabalmente las funciones del IMCINE. Revisar, y en el caso necesario, aprobar los programas de trabajo del instituto. Vigilar que las actividades y resoluciones se encuentren bajo el reglamento interior y el presente decreto.

Conocer el proyecto de presupuesto que será sometido a la SEGOB, para su autorización. Aprobar el balance y estados financieros anuales, previamente dictaminado por el comisario designado a propuesta de la Secretaría de la Contraloría General de la Federación. Evaluar y, en su caso, dar aprobación a las medidas que le proponga el Director General del Instituto. Revisar y autorizar el reglamento interno del instituto; las demás que este Decreto y otras disposiciones le confieran.

Artículo 8°. La Junta directiva se reunirá dos veces al año, y podrá sesionar con ocho de sus miembros. Las resoluciones serán por mayoría de voto y su presidente tendrá voto de calidad. A las sesiones de la Junta directiva se invitará al Director General del Instituto.

Artículo 9°. El secretario Técnico de la junta directiva tendrá las siguientes funciones: convocar a la junta, por acuerdo del presidente; llevar las actas de las sesiones; verificar que se cumplan los acuerdos y resoluciones adoptadas por la junta y las demás que la junta directiva le asigne.

Artículo 10°. El Director General del Instituto será designado y removido por el Presidente de la República y tendrá las siguientes funciones: representar legalmente al instituto. Ejecutar y hacer cumplir las resoluciones y acuerdos de la Junta directiva, proponer a dicha junta, el nombramiento y remoción de los funcionarios del instituto, planteará a esta junta el nombramiento de remoción de los directivos de las entidades mencionadas en el artículo 3° de este decreto.

Proponer a la Junta directiva los aspectos que puedan mejorar a este instituto. Formular y exponer los proyectos de presupuesto de ingresos y egresos del instituto a la Junta directiva. Presentar un informe anual de las actividades, resoluciones e informes específicos que la Junta requiera, y los demás que este decreto confiera.

Artículo 11°. El consejo consultivo, designado por la Junta directiva e integrado por personalidades distinguidas en el campo de la comunicación, asesorará a la propia junta directiva y al director General del Instituto en los asuntos que le sometan a su consideración. El consejo estará presidido por el Director General del Instituto y funcionará en pleno o por comisiones.

Artículo 12°. La Comisión de Vigilancia tendrá una integración de cuatro miembros designados por la Junta directiva, entre los que se considerarán a los representantes de la Secretaría de Programación y Presupuesto y de la Contraloría General de la Federación.

Artículo 13°. La Comisión de Vigilancia realizará un estudio minucioso de las operaciones administrativas y financieras del Instituto e informará a la Junta directiva sobre el resultado de su gestión.

Artículo 14°. Las relaciones de trabajo del instituto y de los que laboran en él, quedarán regidas por el apartado B del Artículo 123 Constitucional y su Ley Reglamentaria, además de los de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

#### Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

El 7 de diciembre de 1988 la nueva administración, encabezada por Carlos Salinas de Gortari, instituyó un nuevo organismo descentralizado de la Secretaría de Educación Pública: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El decreto, en su artículo 1° establece que a través de este organismo se ejercerán las atribuciones que en materia de promoción y difusión de la cultura y las artes que corresponden a la mencionada Secretaría.

En su artículo 2°, en la fracción VI, se menciona que en materia de cinematografía establecerán criterios culturales tanto en la producción cinematográfica, como en la radio, televisión y en la industria editorial.

En el 3º, señala que realizará las actividades de promoción de este organismo, con los bienes asignados y utilizados por la Secretaría de Educación Pública.

En el 4º, el Ejecutivo Federal nombrará un presidente para dirigir esta instancia gubernamental, el cual sólo podrá ser removido de este cargo por el mismo Presidente de la Nación.

En la parte de los transitorios, en su artículo 5º, señala que se reformará el artículo 3º del Reglamento Interior la Secretaría de Educación Pública, para eliminar lo referente a la Subsecretaría de Cultura y, como consecuencia, las demás disposiciones que se opongan a este decreto.

A raíz de la creación del CNCA, descentralizado de la Secretaría de Educación Pública, el 13 de febrero de 1989, la administración salinista reformó los artículos 1º, 3º, 6º, 7º, fracción IV, y 8º, del Decreto por el que se había creado el organismo público descentralizado denominado Instituto Mexicano de Cinematografía.

El artículo Primero se designaba al IMCINE como una instancia pública descentralizada, personalidad jurídica y patrimonio autónomo, y con esta reforma:

Corresponde a la Secretaría de Educación Pública, por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, establecer políticas de desarrollo, coordinar la programación y presupuestación, conocer la operación y evaluar los resultados del Instituto Mexicano de Cinematografía.

A la Secretaría de Gobernación corresponde ejercer las atribuciones de vigilancia y Normatividad, de conformidad con la legislación aplicable.

El artículo Tercero se refiere específicamente a las instancias con las que el IMCINE desempeñará las funciones descritas en el anterior artículo, y que serán exactamente las mismas descritas en el decreto de su creación, a excepción del deslindamiento del Centro de Producción de Corto Metraje y de la Promotora Cinematografía Mexicana, S.A., las cuales quedan descentralizadas de este Instituto.

Se derogan los artículos 12° y 13° del ordenamiento de marzo de 1983, donde se crea el IMCINE. Cabe destacar que el artículo Duodécimo se refiere a la participación, en la Junta directiva, de cuatro representantes de la Secretaría de Programación y Presupuesto, y de la Contraloría de la Federación. En el decimotercero, se elimina la participación de la Comisión de Vigilancia, que se encargaba de examinar, con toda libertad, las operaciones administrativas y financieras del IMCINE, y además tendrá que informar a la Junta directiva sobre el resultado de su gestión.

Varia sabemos que eran las funciones del Instituto Mexicano de Cinematografía y no fue sino hasta principios del mes de mayo de 1996, cuando este organismo cultural también se encargaría de dirigir los destinos de la Cineteca Nacional, aunque hasta finales del mes de julio no se había nombrado oficialmente a un director, ni se había emitido un ordenamiento interior, en donde se ratifiquen sus funciones.

## **Dirección de Cinematografía**

Dependiente de la Secretaría de Gobernación, en 1977 se creó la Dirección de Radio Televisión y Cinematografía (RTC), con la cual comenzó una nueva reorientación de la industria cinematográfica, a través de la Dirección de Cinematografía, para:

*“...ejercer las atribuciones que la legislación vigente confiere a la Secretaría de Gobernación en materia de Cinematografía, fomentar el incremento, preservación y catalogación del material filmico de la nación y promover la edición de publicaciones con temas relacionados con el ámbito del cine.”*

Sus funciones son: dirigir la realización e implantación del programa del trabajo de la Dirección y someterlo a consideración de la Dirección General.

Coordinar las acciones para promover la producción cinematográfica en la república mexicana. Administrar y fijar las normas de funcionamiento de la Cineteca Nacional. Vigilar que en el tiempo total de pantalla que deben dedicar las Cinematografías, para exhibir películas mexicanas, se observen las disposiciones de la Ley en la Materia.

Aprobar la distribución, comercialización y exhibición pública de películas nacionales y extranjeras, y la publicidad filmada destinada para su exhibición, así como la clasificación de dicho material de acuerdo a las normas aplicables.

Aprobar la participación oficial de la cinematografía nacional en las reuniones nacionales e internacionales que sobre esta materia se realicen en territorio nacional. Autorizar la edición de publicaciones relacionadas con la cinematografía. Vigilar la aplicación de las sanciones que correspondan por infracciones a la Ley Federal de Cinematografía y demás disposiciones reglamentarias.

Inspeccionar que las exhibiciones cinematográficas comerciales, culturales y educativas cumplan con las disposiciones que establece la Ley de la Industria Cinematográfica. Vigilar y regular el proceso de distribución de películas nacionales. Impulsar el incremento, preservación, restauración y catalogación del material de cinematografía incluido en el acervo que integra el patrimonio filmico de la nación.

Organizar la “Muestra Internacional de Cine” y el “Foro Internacional”, así como los eventos extraordinarios a realizarse en la Cineteca Nacional.

Intervenir en la celebración de contratos y convenios nacionales o internacionales en materia de cinematografía, con la participación. Establecer relaciones de coordinación con los medios masivos de comunicación para la divulgación de los eventos de la Cineteca Nacional. Mantener relaciones con la federación Internacional de Archivos de Filmes y supervisar que la Cineteca Nacional cumpla sus estatutos.

Para cumplir sus funciones, a la Dirección de Cinematografía, estarían subordinadas las Subdirecciones de Autorización, de Preservación y de Programación. En la de Autorización se coordina al Departamento de

Supervisión y el de Dictamen para que, junto con la Subdirección, se encargue, de realizar todo lo referente a autorización y fomento de producciones nacionales.

La Subdirección de Programación se encargará de fomentar la difusión y proyección de producciones cinematográficas nacionales a nivel nacional e internacional, y la publicación de folletos, expedientes y libros relacionados con la filmografía. Estas actividades se realizarán junto con los departamentos de programación y publicidad, de difusión y relaciones públicas, de eventos especiales, de investigación.

Estas eran las funciones y el organigrama específico de la Dirección de Cinematografía. El 10 de abril de 1996, el Senado de la República aprobó una reforma la Ley Federal de Cinematografía, con 102 votos, uno de Irma Serrano en contra, y una abstención del perredista Félix Salgado Macedonio.

La iniciativa propone que la Secretaría de Educación Pública asuma la responsabilidad de cuidar, dirigir y administrar ese valioso patrimonio cultural.

La iniciativa presenta cuatro artículos transitorios, señalando en el segundo que los recursos financieros y materiales con los que cuenta la Secretaría de Gobernación para la dirección y administración de la Cineteca Nacional se transferirán a la SEP, mientras que en el tercero se asegura que los derechos de los trabajadores que pasen de una dependencia a otra con motivo de este decreto se respetarán íntegramente.

Aún así, deberá ser discutida en la Cámara de Diputados, para después, en caso de aprobarse, ser publicada en el Diario oficial de la Federación. Lo cuál sucedió el 7 de mayo de 1996.

Después de veinte años de formar parte del organigrama de la Secretaría de Gobernación, y tras muchos años de intensas peticiones de los diversos sectores de la comunidad cinematográfica, resulta sorprendente que se descentralizara a la Cineteca de los mandos de la SEGOB, y que:

*“...el procedimiento haya sido tan rápido, sólo en tres semanas como señala Mario Aguiñaga, titular de Cinematografía, y aún no se haya aprobado el reglamento de la nueva ley cinematográfica tras casi cuatro años de su reforma.”*

Las instituciones gubernamentales fueron creadas para mejorar el ámbito social, político y cultural de nuestro país, aunque los criterios en que se formulan los decretos no siempre satisfacen las demandas de los sectores a los que afectan, favorablemente o desfavorablemente.

En muchas ocasiones, no se realizan consultas para conocer plenamente, las verdaderas necesidades de los diferentes grupos que intervienen como auténticos actores de la vida nacional.

Esto resulta evidente con las propuestas emitidas en el sector de la cinematografía, donde aparentemente se ha elaborado una legislación para el beneficio del cine mexicano que desde sus inicios, se perdió en una cuestión meramente técnica, al referirse al estado físico de los locales. Posteriormente

se creó una autoridad individual que asistía a las funciones y que era conocida por todos, aunque nadie tomaba en cuenta, ya que se trataba de un policía.

Cuando la situación política del país era caótica por la Revolución Mexicana y el vecino país del norte amenazaba con la proliferación de una imagen negativa de nuestro país, el gobierno tomó cartas en el asunto promoviendo la prohibición de este tipo de material, además de supervisar todo lo que se fuera a proyectar, lo cual se hacía de una manera más formal a través de un departamento de supervisión formado por tres personas.

Más adelante, la ya formada industria cinematográfica empezó a percibir ingresos considerables, lo que la llevó a ser considerada como la quinta industria nacional, y a dar resultados cualitativos interesantes. El repunte originó positivamente que se creara una legislación, prioritaria para el desarrollo de este arte; no obstante, hubo algunos aspectos que los senadores no contemplaron, como la prohibición de monopolios por los que fue preciso reformarla para limitar su eje de acción. El Departamento de Cinematografía creció a lo largo de los años, para formar una institución más sólida, especialmente en los setenta cuando se crearon las paraestatales en el área de financiamiento, producción, distribución y exhibición.

Desafortunadamente, sus objetivos han sido minimizados, por un medio exagerado de las autoridades para manejar algunos temas que pongan en pugna a los intereses de la administración en turno. Pero este obstáculo no se ha concretado únicamente a los funcionarios gubernamentales, sino que se ha transmitido a los propios realizadores que han mostrado un temor válido, de perder la inversión a la que apostaron. Las autorizaciones para producir temas

aparentemente más audaces, se hicieron más abiertas, aunque en su mayoría se manejaron como mercancías que caían en lo vulgar. Otro grupo de cineastas surgió a finales de la década de los ochenta, con expectativas más politizadas y creativas, al que en un principio se le apoyó mínimamente. Las autoridades contaban con una infraestructura más poderosa, pero seguían pensando en los intereses de la nación por encima del progreso cinematográfico, ya tan limitado.

Entonces surge una postergación de funciones, en el cuál la Secretaría de Educación Pública transfiere sus funciones a un nuevo Consejo, dedicado a la cultura, y este absorbe a un Instituto ya creado, que de manera fallida se había subordinado a la Secretaría de Gobernación, quitándole su independencia en la toma de decisiones para realizar sus objetivos.

Más aún ha resultado a lo largo de todos los años la supeditación que se ha dado en la Cineteca Nacional, aparentemente en aras de las perspectivas normativas de la misma SEGOB, que si bien tienen un papel fundamental, no le han permitido formular verdaderas estrategias de desarrollo; sino olvidar desde luego, las ambiciones reales de los nuevos cineastas y de los no tan nuevos, a quienes seguramente les gustaría ver al IMCINE integrarse más a esta especie de nueva cultura que ha aparecido de un público más exigente.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Ruiz Sols, Judith, "Efectos de la Nueva Ley Cinematográfica Mexicana 1992 y su Exhibición Comercial", Tesis, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, pp. 75-86.

## **CAPITULO SEGUNDO**

### **ANTECEDENTES LEGISLATIVOS EN RELACIÓN CON LOS DERECHOS DE AUTOR Y LA CINEMATOGRAFÍA**

#### **1.- LEGISLACIÓN AUTORAL**

Nos referiremos a dos legislaciones en concreto, la Ley Federal de Cinematografía y su Reglamento y la Ley Federal de Derechos de Autor. El primer antecedente fue el Reglamento Cinematográfico, que se concretaría en 1949 en la primera Ley de la Industria Cinematográfica, más adelante apareció un nuevo reglamento que fue el de 1951, donde ya se habla de un registro público cinematográfico, para el perfeccionamiento moral y artístico del cine.

La ley de 1949 no resultó adecuada para resolver los problemas por lo que se creó la Comisión de Fomento Cinematográfico. Y de ahí surgió la reforma respectiva de 1952, en la cual se estableció que la competencia y registro que la Ley Federal sobre Derechos de Autor atribuía a la Secretaría de Educación Pública, correspondería en lo sucesivo a la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación en todos los asuntos Cinematográficos. Esta ley vino a ser abrogada por el artículo segundo transitorio de la Ley de Cinematografía de 1952 y después de cuarenta años quedó abrogado por el artículo segundo transitorio de la Ley de Cinematografía de 1992, buscándose adecuarse a los requerimientos internacionales que estaban gestándose vía el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) y el Tratado de Libre Comercio (TLC).

Finalmente aparece un nuevo cuerpo legal que es el vigente en México y que seguiremos llamando Ley de 1999. Tal reglamento no fue publicado sino hasta el 2001.

Este marco legal que pretende regular a la industria cinematográfica mexicana guarda una íntima relación con la Ley Federal de Derecho de Autor cuyo objetivo es promover la distribución, y exhibición de películas, así como su rescate y preservación entre otras cosas. En cuanto al creador de una obra literaria la ley es muy clara, pero en el caso de una obra cinematográfica que en un lenguaje más coloquial se le conoce como película, trae algunas dificultades que la ley autoral y cinematográfica no han sido indiferentes. Sin embargo, a pesar de que se ha hecho todo lo posible por solucionar este tipo de conflictos, la experiencia del tiempo nos ha demostrado que la Ley a funcionado de alguna forma, pero en otros aspectos ha sido inútil ya que como el ser humano mismo, complejo y en constante desarrollo, la obra ha seguido los pasos del mismo, presentándose problemáticas unas ya superadas por el transcurso del tiempo y otras no, sea por su naturaleza moderna, tecnológica y compleja.

Otras problemáticas que aborda nuestro tema, es el de la propiedad intelectual relacionada con la producción, distribución, exhibición, el doblaje, las sanciones aplicables, regalías, censura, mutilación de la obra cinematográfica, lo referente al título original, el plagio, los registros correspondientes, y todas las consecuencias artísticas y morales que trae consigo.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Obón León, J. Ramón, "Régimen Legal de la Cinematografía en México", Revista Mexicana del Derecho de Autor, 2000, pp. 17-19.

## Preámbulo

Como hemos podido constatar, el derecho del artista intérprete surge básicamente en el siglo XX. Si bien, pueden encontrarse referencias anteriores a esta figura, incluso, en épocas remotas, no puede hablarse de un sistema normativo que lo contemplara, ya que entonces el artista intérprete, aparte de la remuneración que recibía por su participación efímera, sólo podía optar al reconocimiento sobre algunos aspectos de su personalidad, como la fama, la reputación o el reconocimiento de su nombre artístico, pero todo ello sin ninguna consecuencia jurídica específica.

Dentro de los primeros cuerpos legales que contemplaron este derecho, se señala como pionera a la ley alemana de 1901 sobre obras literarias y musicales “que se auxilió de un artificio, al ver en la ejecución artística una adaptación. Fue la llamada *Fiktion der Bearbeiterschaft* que hizo escuela e influyó decisivamente en los sistemas legales de Austria, Hungría, Suiza, Checoslovaquia y Finlandia”.

Esa ficción jurídica tuvo arraigo en el sistema legal mexicano, como puede constatarse de la lectura de la fracción VI del artículo 1183 del Código Civil de 1928, así como del 1191, que incorporaba la figura del declamador.

También dentro de los primeros sistemas jurídicos que se avocan a esta materia están la ley inglesa del 31 de julio de 1925 y la italiana del 14 de junio de 1928. La primera de las mencionadas tuvo evidente influencia en la ley argentina 11 723 de 1933 y la ley uruguaya de 1937.

Se puede advertir que realmente la sistemática adecuada para tratar los derechos de los artistas intérpretes no se aclara en ninguna de las leyes mencionadas, fundamentalmente porque juristas y legisladores no definían la verdadera naturaleza jurídica de este estatuto, al que asimilaban al derecho de autor por medio de la ficción interpretación-adaptación, o le daban ciertos derechos laborales en virtud del desplazamiento, o personales o de crédito, o de oposición muy limitados.

Todo este planteamiento tampoco es ajeno a la sistemática jurídica mexicana, sumida en la influencia de la legislación alemana.

## **2.-REGLAMENTO PARA EL RECONOCIMIENTO DE DERECHOS EXCLUSIVOS DE AUTOR, TRADUCTOR Y EDITOR DE 1939**

En este reglamento de 11 de septiembre de 1939, publicado en el Diario Oficial de la Federación número 38 del 17 de octubre del mismo año, y que tuviera como antecedentes los reglamentos de 27 de febrero de 1934 y de 21 de marzo de 1924, se encuentra una mención a los artistas intérpretes, al establecer qué es lo que se entiende por propósito de lucro. Al efecto, su artículo 22 prescribe:

Se considerarán realizadas con espíritu de lucro cualquiera audición musical, representación artística, difusión radiotelefónica, en la que los músicos, ejecutantes o trasmisores reciban retribución por su trabajo. Como puede apreciarse, la citada mención del instituto en estudio tiene sólo connotaciones laborales.

### 3.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1947

Para la época en que aparece esta legislación dentro del sistema jurídico mexicano, ya se apreciaba en el nivel internacional, doctrinal y legislativo una preocupación mayor por fundamentar los derechos de los artistas intérpretes. Sirva como ejemplo la obra de Liane Lehman "*Le droit del'artiste sur son interprétation*", publicada en París en 1935 o el estudio publicado por la oficina Internacional del Trabajo en 1939, intitulado Los derechos de los ejecutantes en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de los sonidos, y la ley italiana número 633 del 22 de abril de 1941, referida a la protección del derecho de autor y de otros derechos conexos a su ejercicio.

Todo lo anterior se menciona sin descontar la preocupación que se apreciaba en los foros internacionales, como lo demuestra el hecho de que el tema de los artistas intérpretes figurara en la orden del día de la Vigésimo sexta Conferencia Internacional del Trabajo, que no pudo llevarse a cabo en virtud de la Segunda Guerra Mundial.

Pese a tales corrientes, el legislador de 1947 mantuvo la tesis de la ficción del artista-adaptador, según se desprende de la lectura del artículo 6°. Asimismo, motivado por la problemática de la tecnología aplicada a la comunicación de las obras, conformó el artículo 64, que a la letra dice:

Los propietarios de estaciones radiodifusoras podrán grabar selecciones musicales o parte de éstas, obras literarias, didácticas o científicas, o programas completos, para el solo efecto de su transmisión posterior, sin que

la grabación obligue a ningún pago. Pero quedarán obligadas por cada ejecución que realicen de la obra u obras grabadas.

Wenzel Goldbaum (La ley Federal Mexicana sobre el Derecho de Autor de 1947), al comentar este artículo, apunta la problemática que produce la tecnología aplicada a la comunicación, al expresar.

*“La radiodifusión de obras grabadas en discos iba dando motivo a grandes procesos de la industria fonética contra la industria radiofónica. La radiodifusión de esta índole ha hecho al principio una propaganda considerable para los discos, volviéndose paulatinamente perjudicial, al acostumbrarse el público a escuchar las obras grabadas en las radiodifusiones en lugar de comprarlas.”*

A continuación, Goldbaum cita algunos interesantes fallos de la jurisprudencia extranjera, entre los que merecen resaltarse la sentencia del Tribunal Federal de Suiza de 7 de julio de 1936, que, al caracterizar la radiodifusión como ejecución pública, protegía los discos en contra de la radiodifusión y al mismo tiempo atribuía al intérprete el derecho de autor por la adaptación de la obra al instrumento mecánico. Igualmente, La Corte Suprema de Alemania, en sentencia del 14 de noviembre de 1936, prohibió la radiodifusión de obras grabadas en discos, al considerar la radiodifusión de difusión y no de ejecución pública, y al atribuir al mismo tiempo a la adaptación de una obra literaria o musical, efectuada por un intérprete, a aparatos para instrumentos que sirven para la reproducción mecánica acústica, la protección del derecho de autor.

Conforme a estas resoluciones judiciales, así como a los postulados de la legislación alemana, es fácil comprender por qué la Ley Federal de Derechos de Autor (mexicana), de 1947 mantuvo la ficción del intérprete-adaptador.

#### **4.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1956**

Este cuerpo normativo parecía mantener la teoría de la ficción, al incorporarse dentro de su texto en el artículo 4º., de la misma redacción del artículo 6º., de la abrogada ley de 1947. Sin embargo, el legislador se preocupa ya, en mayor medida, por la sistematización del derecho de los artistas intérpretes, al cobrar importancia un fenómeno nuevo de innegable impacto dentro de la comunicación de masas: la televisión.

Así en primer lugar, el artículo 64 de la ley anterior se modificó por el artículo 63, que incorporaba la televisión y su problemática, sobre la fijación de las obras e interpretaciones artísticas y, asimismo, planteaba que tanto los autores como los artistas intérpretes pudieran celebrar convenios que autorizaran las emisiones ulteriores.

Al referirse a este precepto, el estudio comparativo entre las leyes de 1947 y 1956, formulado por la Secretaría de Educación Pública, (LFDA) expresaba que la redacción se modificaba “de acuerdo con la definición de la emisión diferida o grabación efímera a que se había llegado en las reuniones internacionales donde se ha discutido ese problema”. Además, prosigue el estudio, “se hace la necesaria distinción entre lo que debe propiamente entenderse por grabación efímera, es decir, la que debe destruirse o

neutralizarse inmediatamente después de una única emisión y que no obliga a ningún pago adicional al pactado o usual para los programas o emisiones vivas y la grabación destinada a perdurar y a explotarse con posterioridad a su primera emisión, caso en el que no quedan cubiertos los derechos de autor, ni los de los ejecutantes, con la remuneración correspondiente a un programa o emisión viva”.

Si bien el principio de autorización previa ya está cimentado para el autor (no sólo ahora, sino también en todas las legislaciones anteriores), el legislador abre el fortalecimiento de esta condición para el artista intérprete, al prevenir que se requiera convenio remunerado que celebre con el organismo de radio o televisión para la explotación ulterior de su interpretación artística fijada o grabada.

Esta tutela a los derechos se refleja también en los postulados de los artículos 65 (“la autorización para difundir una obra protegida por medio de la televisión, de la radiodifusión o de cualquier otro medio semejante no comprende el de redifundirla ni explotarla públicamente, salvo pacto en contrario”) y 66 (“la autorización para grabar discos no incluye la facultad de emplearlos o explotarlos públicamente. Las empresas grabadoras de discos deberán mencionarlo así en las etiquetas adheridas a ellos”).

Por primera vez en la historia legislativa mexicana, en clara coherencia con los preceptos anteriores, el artículo 68, consagra los derechos de los artistas intérpretes, al estatuir:

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

A falta de convenio expreso, esta remuneración será regulada por las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública. Cuando en la interpretación intervengan varias personas, la remuneración se distribuirá de acuerdo con lo que ellas convengan; en su defecto, por lo que disponga el reglamento de esta ley.

Sin embargo, este artículo prevé una limitación en cuanto al consentimiento para difundir, al expresar que cualquier obra que se presente al público en un teatro o centro de espectáculos puede ser difundida por radio o televisión con el sólo consentimiento del empresario del espectáculo, sin perjuicio del derecho de autor.

En tal sentido, debe entenderse que el artista intérprete siempre tendría derecho a ser remunerado por el empleo de su interpretación radiada o televisada que se transmitiera desde determinados locales, como teatros o centros de espectáculos, obviándose su autorización previa para tal evento se realizare.

El aspecto económico de los artistas intérpretes se reforzó con las modificaciones que sufrió el artículo 81 de la ley de 1947 y que quedaron consignadas en el artículo 95, que indicaba la forma de cubrir los derechos de

ejecución, representación, exhibición, proyección y, en general, por el uso o explotación de obras protegidas, mediante convenios celebrados, y en su defecto, por las tarifas que expidiera la Secretaría de Educación Pública.

Este dispositivo legal incorporaba a los artistas intérpretes, al establecer que las disposiciones contenidas en él serían aplicables a éstos.

Es importante destacar que el artículo 95 facultaba para la celebración de convenios a los autores o las sociedades de autores. En tal sentido y en correlación con el artículo 110 (“las disposiciones de este capítulo son aplicables a las sociedades que organicen los intérpretes de las obras a que se refiere el artículo 68, encaminadas a hacer los derechos que les reconoce esta ley”), el legislador de 1956 contempla ya el ejercicio del derecho de los artistas intérpretes en el marco de la gestión colectiva.

## **5.- LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR DE 1963**

Ante los avances tecnológicos y, en especial, ante la presencia de México en las deliberaciones que llegarían a culminar con la Convención de Roma de 1961 en donde se establecían una serie de compromisos para México como parte signataria de la misma, así como debido al planteamiento de diversos sectores que requerían de una legislación más ágil y actualizada, se vio la necesidad de revisar la entonces legislación vigente, la de 1956.

En la exposición de motivos del nuevo cuerpo normativo, que llegaría a ser la vigente Ley de 1963, recalca muy claramente los alcances del Estado.

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

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

En una de sus intervenciones, uno de los más sólidos promotores y defensores del mismo, el entonces Diputado, Licenciado Rodolfo Echeverría Álvarez, manifestó:

Aspecto destacado del proyecto que contemplamos es el que establece la irrenunciabilidad de los derechos de los autores, intérpretes y ejecutantes, lo que les evitará quedar a merced de los editores o de los usuarios; y también aquél que se refiere a la configuración precisa de lo que debe entenderse por intérprete y por interpretaciones. México será así el primer país del mundo que adopte en su legislación interna, lo que fue acordado en la Convención de Roma, con base en el proyecto elaborado en la Reunión de Expertos, convocada por la O.I.T.; la UNESCO y la Unión de Berna (Unión Internacional para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas), que tuvo lugar en La Haya, Holanda en mayo de 1960.

Y, en seguida indicaba el legislador: "...a sido objeto de discusiones internacionales, de reuniones de expertos y de sociedades autorales y de organismos sindicales de actores, etc., la naturaleza y la esencial del derecho del intérprete se ha debatido respecto de si se trata de un derecho vecino, de un derecho conexo, o de un derecho autónomo al del autor de la obra primigenia.

Y México lo definió y lo estableció en la ley anterior y ahora lo perfecciona en esta iniciativa que ha sido sometida a vuestra soberanía.

En posterior intervención, el Diputado Echeverría destacó el alcance y la fuerza del nuevo artículo 159, que en el proyecto aparecía bajo el número 172:

Es decir, se establece aquí el principio de la irrenunciabilidad para los derechos patrimoniales, en caso de que se trate de cobrar menos de lo que establezcan las tarifas mínimas que oportunamente expide la Secretaría de Educación Pública. Propongo que este artículo sea más explícito y abarque no solamente a los autores sino también a los intérpretes y ejecutantes.

## **6.- LAS REFORMAS LEGISLATIVAS DEL DERECHO PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, DEL 11 DE ENERO DE 1982**

Este decreto, que reformó y adicionó la ley vigente desde 1963, sustancialmente consiste en una adecuación, aunque parcial, a las

disposiciones contenidas en los tratados y convenciones internacionales de los cuales México es parte.

En su normativa se regula más congruentemente el aspecto de “los anuncios comerciales” (artículo 74 inciso c, último párrafo), se adecua la definición de artistas intérpretes en consonancia con lo dispuesto por la Convención de Roma de 1961 (artículo 82), se refuerza el orden público y el sentido de derecho social que inspira a esta disciplina al considerar irrenunciables los derechos de los artistas intérpretes a percibir una remuneración económica por el uso de sus interpretaciones (artículo 84), y finalmente se consolidan los aspectos de gestión colectiva al reforzar el criterio de exclusividad de ejercicio de las sociedades de autores y artistas intérpretes (artículo 98, fr. II), a fin de nivelar la problemática que la falta de reciprocidad planteaba por el uso de obras e interpretaciones artísticas extranjeras en el país, por un lado, y de fortalecer la acción gremial de dichas sociedades, por el otro, toda vez que estas son auxiliares importantes del Estado en el cumplimiento de los compromisos internacionales que el mismo adquiere en esta materia para velar por la salvaguarda, el respeto y el cumplimiento de los derechos de los autores y de los artistas intérpretes dentro del territorio nacional.

## **7. REFORMAS DE JULIO DE 1991**

El decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor, fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de julio de 1991, para entrar en vigor a los treinta días

siguientes de su publicación, y en el que se reformaron y adicionaron los artículos 6º, 7º, 18, 23, 25, 83, 130, 132, 135 al 143 y 157 de la Ley.

En el dictamen de la H. Cámara de Senadores, con respecto a estas reformas y adiciones, se puede leer en primer lugar:

Del análisis de la tradición jurídica mexicana en materia de derechos de autor se puede establecer con claridad que nuestro país ha aportado por la escuela que asume a los derechos de autor como una derivación de los derechos de la persona humana que deben ser protegidos y tutelados por el poder público.

Inferimos de manera analógica que el espíritu del legislador, en este sentido, se extiende también a los artistas intérpretes o ejecutantes, sujetos que también se encuentran protegidos por las normas de orden público e interés social que inspiran a nuestra disciplina.

Por otra parte, el Dictamen indica las razones que dieron origen a estas reformas: “En el documento remitido en su oportunidad al Senado de la República pueden identificarse diversos objetivos, que responden al denominador común de modernizar la legislación tutelar de los derechos de autor, para responder con mayor propiedad a fenómenos de creación intelectual que son producto de los avances tecnológicos de la humanidad”, con lo que se reitera el carácter dinámico y ecuménico de nuestra disciplina jurídica.

En lo que hace a las reformas que atañen a la materia en estudio, se nota un reforzamiento a los derechos de los productores de fonogramas, en congruencia con los compromisos internacionales suscritos por México, específicamente a lo que hace a la Convención de Roma de 1961 y a la Convención de Ginebra de 1971, relativo a la protección de los fonogramas contra su reproducción no autorizada. Por cuanto a los derechos de los artistas e intérpretes, se efectuaron reformas relativas a la protección de las denominaciones de los grupos artísticos como objeto de reserva, a la adición del artículo 83 con respecto del concepto de interpretación, así como a la adecuación en el artículo 90 sobre el plazo de protección de estos derechos, de treinta a cincuenta años, respondiendo con ello a la tendencia mundial a este respecto, así como para establecer una congruencia y paridad con el beneficio de ampliación del plazo a favor de los productores de fonogramas.

## **8. REFORMAS DEL 19 DE NOVIEMBRE DE 1992**

La industria cinematográfica nacional, desde hace varios lustros, atraviesa una profunda crisis. A mediados del presente siglo, el cine mexicano mostró un gran vigor. Tanto en el aspecto cultural al revelarnos una nítida y expresiva identidad nacional.

En años recientes, la revolución que se ha dado en el campo electrónico, especialmente por lo que toca al desarrollo de la televisión y el video, ha significado un enorme reto para la cinematografía. El mundo se ha transformado; otras formas de comunicación, particularmente las electrónicas, ocupan la mayor parte del tiempo de entretenimiento e inclusive una parte

importante del tiempo de trabajo y educación de las personas. La cinematografía no por ello ha desaparecido; al contrario, los medios electrónicos la han provisto de un público aún más amplio. El marco jurídico aplicable a la industria cinematográfica es el mismo de desde hace varias décadas, y no propicia ya el adecuado desarrollo de las producciones, así como una eficiente distribución y exhibición.

En legislaciones anteriores no podía preverse las vinculaciones de la producción cinematográfica con los medios electrónicos.

El videograma ha modificado radicalmente el mercado de los productos cinematográficos.

Se busca ha través de esta ley de 1992, incorporar el cine al moderno espectro audiovisual, ampliando las posibilidades de expresión de los ciudadanos, protegiendo la actividad de los creadores y estableciendo enlaces con otros medios.

En este proyecto de ley, se consideran algunos aspectos de la interrelación del cine con los medios electrónicos, previendo que sean las disposiciones reglamentarias las que se ocupen de detallar los aspectos específicos.

En la iniciativa se asignan atribuciones específicas a las Secretarías de Gobernación y de Educación Pública. La dependencia citada en primer lugar se encargaría de autorizar la exhibición pública y la comercialización de películas; retirar del mercado aquellas películas que se exhiban o pretendan exhibirse públicamente o se comercialicen sin contar con dichas

autorizaciones, así como imponer las sanciones respectivas; igualmente continuaría siendo la encargada de dirigir y administrar la Cineteca Nacional, precisándole en la iniciativa los objetivos de esta última.

La Secretaría de Educación Pública, por su parte, estaría encargada del fomento y promoción de la producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos de alta calidad e interés nacional, tanto en México como en el extranjero; del fortalecimiento por medio de las actividades cinematográficas, de la identidad y cultura; la coordinación de la producción cinematográfica del sector público y en particular, de las actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía, organismo encargado de operar de manera integrada las diversas instalaciones relacionadas con la actividad cinematográfica de las entidades paraestatales de la administración pública federal.

En la presente iniciativa se contempla un mecanismo transitorio de disminución paulatina del tiempo de pantalla reservado a las películas de producción nacional. Asimismo se propone que los precios por la exhibición pública de películas sean fijados libremente, salvo disposición de la autoridad administrativa federal competente. Esta medida, por un lado, busca evitar el cierre de salas de exhibición y, por otro, fomentar el establecimiento de otras nuevas.

En el proyecto de ley, se regula la comercialización de productos filmicos en video, videogramas o en cualquier formato o modalidad y se establecen mecanismos para proteger los derechos de los autores, dejando a la ley de la

materia recientemente reformada al respecto, el desarrollo de la protección de la propiedad intelectual.

En virtud de que en la iniciativa que se somete a su superior consideración ya no se prevé la existencia del Registro Público Cinematográfico, en el artículo cuarto transitorio se dispone que las inscripciones que se hubieren realizado en él, sean transcritas en el Registro del Derecho de Autor. Dichas inscripciones surtirían todos sus efectos desde la fecha de inscripción en el Registro Público Cinematográfico.

Artículo 3º.- Las personas que exhiban públicamente o comercialicen películas, requieren autorización del titular o licenciataria de los derechos respectivos, y deberán poder comprobar que dichas producciones cumplen con las leyes vigentes en materia de derechos de propiedad intelectual.

En caso de que se infrinja lo dispuesto en este artículo, las autoridades correspondientes asegurarán los materiales que no cumplan con los requisitos legales respectivos, sin perjuicio de las sanciones penales y administrativas que procedan.

## **9. REFORMAS DE DICIEMBRE DE 1993**

Estas reformas, contenidas en el artículo Único del Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación, de 22 de diciembre de 1993, en vigor a partir del 1º de enero de 1994, no plantearon cambios con respecto a las modificaciones o adiciones de la anterior reforma de 1991, sin embargo, cabe

señalar como hecho importante el cambio de régimen de dominio público oneroso o pagante al de dominio público gratuito. En tal sentido el nuevo texto, incorporado en el artículo 81 establece que:

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

Con este cambio de régimen prácticamente viene a hacerse nugatoria la disposición prevista en la fracción III del artículo 118 de la Ley General de Derechos de Autor, que consigna la atribución de la Dirección General de Derecho de Autor de fomentar las instituciones que benefician a los autores, tales como cooperativas, mutualistas u otras similares, ya que dichas atribuciones -al menos en teoría- podrían cumplirse mediante los fondos que se alegaran por la explotación de obras de dominio público que antes de las reformas eran de 2% del ingreso que produjera dicha explotación.

Este precepto de dominio público oneroso (antes de las reformas de 1993), en relación con la citada fracción III del artículo 118, se aplicaba analógicamente y por extensión a los derechos de los artistas intérpretes caídos en dominio público.

A nuestro modo de ver, estas reformas han sido desafortunadas, toda vez que por un lado se pierde la posibilidad de fomentar esas instituciones en beneficio de autores y artistas intérpretes vivos, sino que ahora, ante el aspecto de gratuidad, puede surgir una competencia desleal entre el autor y el artista intérprete muerto y el autor y el artista intérprete vivo.

## 10. LOS TRATADOS INTERNACIONALES Y LA CONSTITUCIÓN

En lo que hace al Tratado de Libre Comercio, suscrito entre México, Estados Unidos de América y Canadá, y que fue publicado en el Diario Oficial de la Federación del lunes 23 de diciembre de 1993, en la sexta parte, relativa a los aspectos de Propiedad Intelectual (sic), el derecho de los artistas intérpretes no está debidamente regulado.

Por otra parte, México ha suscrito con Costa Rica y Chile un Tratado de Libre Comercio en el cual queda contemplada la necesidad de la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes. Para concluir con este apartado, es pertinente recordar lo que nuestra Constitución Política establece en su artículo 133. Dice este numeral:

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

Conforme a la lectura de este precepto constitucional, se concluye que tanto la Convención de Roma de 1961 como los Tratados de Libre Comercio, en su parte relativa a derechos de autor y derechos conexos, suscritos por nuestro país, vienen a incorporarse a nuestra legislación mexicana en esta materia. Sin embargo, no deben perderse de vista los derechos adquiridos con anterioridad por los sujetos que la ley protege, y que debe recalcarse, es de

orden público e interés social. En tal sentido, normas o disposiciones convencionales internacionales que ataquen esos derechos adquiridos o que vulneren ese orden público o interés social, que ha hecho de nuestra legislación en materia de derechos de autor y de derechos de artistas intérpretes o ejecutantes, un dispositivo legal operativo y preventivo contra la transgresión de estos derechos elementales, en lógica y justa tutela de los económicamente débiles frente a los económicamente poderosos, como es el caso, dentro de los primeros a los autores y artistas intérpretes y en los segundos a las grandes industrias culturales, deben ser combatidas.

Es de esperarse pues, que nuestro país mantenga esa larga tradición legislativa en esta materia y que al continuar participando en los foros internacionales y celebrando todos aquellos instrumentos internacionales que vengán a dignificar, a reconocer y estimular la labor creativa e interpretativa de los que mucho tienen que ver en el desarrollo cultural del país: los autores y quienes interpretan sus obras, tutelándoles por ende, dentro de un justo equilibrio en el marco de los requerimientos económicos y de expansión industrial, bajo la directriz filosófica del derecho social que inspiró y propugnó nuestro Constituyente de Querétaro al dar vida a la Constitución de 1917.<sup>17</sup>

## **11. LEY DE 1996**

Del marco jurídico vigente se desprende que la producción cinematográfica, que conjuga el arte y la cultura, resulta compatible con las

---

<sup>17</sup> *Ibíd*em pp. 91-102.

atribuciones que tiene asignadas la Secretaría de Educación Pública. En tal virtud, se considera oportuno que la divulgación y la formación de un acervo cinematográfico, a cargo de la Cineteca Nacional, se realice bajo la coordinación de dicha dependencia, por conducto del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, órgano que por sus funciones podría coordinar en mejor forma las labores de aquélla.

## **12. LEY DE 1999**

Al referirnos al doblaje de películas. A este respecto, queremos dejar muy claro que se conserva el artículo 8° de la Ley de 1992 y que a la letra dice:

*“Las películas serán exhibidas al público en su versión original, y, en su caso, subtituladas al español en los términos que establezca el reglamento. Las clasificadas para el público infantil y los documentales educativos podrán ser doblados al español”.*

Este artículo ha permitido garantizar:

1. La defensa del idioma español.
2. La identidad nacional.
3. El respeto a la originalidad e integridad de la obra.

4. El conocimiento de la diversidad de otras culturas.

Artículo 6°.- La industria cinematográfica mexicana por su sentido social es un vehículo expresión artístico y educativa, y constituye una actividad cultural primordial.

Corresponderá al Estado a través de la Secretaría de Educación Pública, estimularla, fomentarla y desarrollarla, así como preservar el cumplimiento de sus funciones sociales en los términos de los artículos 3°, 4° y 6° Constitucionales. Y los artículos 9°, 10, 11, 13, 14, 20, 22, 24, 25, 26, 27 y 28.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Suprema Corte de Justicia de la Nación, Legislación Federal, Compila 2003, Ley Federal de Cinematografía, Exposición de Motivos.

## CAPÍTULO TERCERO

# DERECHOS DE AUTOR EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA

### 1. CONCEPTO DE OBRA AUTORAL

Podemos decir que la obra autoral es una idea o un asunto, tema o proposición fundamental para su desarrollo. Dentro del concepto está el contenido que es aquello de que se habla, escribe o trata, lo cual no es objeto de protección autoral.

Suele excluirse también de la protección legal, a los sistemas, los métodos utilizados por un autor y los principios.

Todo esto se convierte en patrimonio universal; limitar la divulgación y el uso de las ideas, de los principios, de los métodos y de los sistemas podría perjudicar el desarrollo del saber y, por ende, obstaculizar el progreso humano.

Otro elemento es la expresión concreta que algún autor, compositor o artista da a su concepción literaria, musical o artística. Esta “forma”, por su concreción, permite que la obra sea identificable y reproducible. La forma es la manera de decir, de escribir, de pintar o componer. Las leyes defienden a los autores, compositores y artistas de la copia servil y del aprovechamiento fraudulento de su inventiva, ingenio y trabajo. La forma es el objeto de la protección autoral.

La ley autoral protege la originalidad de la obra, no importa que se trate de obras derivadas de otras obras, como las traducciones o arreglos, o que se trate de obras del dominio público, si tales obras ostentan alguna originalidad, son objeto de la protección legal en lo que tengan de original, salvada la condición previa de obtener la autorización requerida.<sup>19</sup>

## 2. CONCEPTO DE AUTOR

¿Quién es el verdadero autor de la obra? Hasta aquí hemos considerado la situación de los autores “adaptados”, del productor, de los intérpretes; ahora nos ocuparemos de la de un factor importante de la obra cinematográfica: el autor. No es concordé la doctrina acerca de quién es el verdadero autor, puesto que para ciertos criterios, lo es tanto el autor adaptado, como los intérpretes, pues en cierto modo todos han contribuido a la creación, aunque en diversas medidas. El interés jurídico radica, por el contrario, en individualizar a la persona sin cuya presencia, o sin cuya aportación, habría sido inútil todo el “ensamble”. Pero los diversos puntos de vista al respecto, pueden canalizarse en dos tendencias:

a) La de la multiplicidad o indivisibilidad de los derechos de autor, que justiprecia la actuación de múltiples colaboradores que, entre todos en conjunto, son los autores de la obra cinematográfica

b) Sostiene la indivisibilidad de los derechos de autor, afirmando el principio de la unidad artística y hasta jurídica.

---

<sup>19</sup> Herrera Meza, Humberto Javier, “Iniciación al Derecho de Autor”, Ed. Limusa., México, 1992, pp. 49 y 50.

Para los sostenedores de esta teoría no hay más que una persona que asume las cualidades de autor de la obra, y en esta orientación hay tres subramas que adjudican esta función, al director, al productor (por una supuesta cesión de la parte material o pecuniaria de los derechos de los autores adaptados, y como representante de los demás colaboradores respecto de sus derechos morales): y el autor de la obra simplemente el que la ha creado, con su actividad original, la ha realizado y producido.

a) Cabe subrayar que la primera de las doctrinas esbozadas, es decir, la de la multiplicidad o indivisibilidad de los derechos de autor, es la teoría clásica. El problema, con respecto a esta tesis, aparece cuando se trata de establecer cuál de los colaboradores es el preeminente. La falla, en la segunda teoría, radica en que, según la opinión de los opositores, la obra cinematográfica no constituye nada más que la suma de los elementos artísticos suministrados por los autores correspondientes.<sup>20</sup>

Fuera de ellos, no es posible pretender el título de autor del conjunto, puesto que nadie ha demostrado actividad creadora alguna en el sentido estricto.

El derecho positivo de la totalidad de los países, no ha adoptado una línea determinada en la materia y la jurisprudencia apenas si ha contemplado algunas situaciones especiales. En cuanto a la doctrina, existe disparidad de criterios.

---

<sup>20</sup> Rogel Vide, Carlos; "Autores, Coautores y Propiedad Intelectual", Ed. Tecnos, Madrid, España, 1984, pp. 49-56.

En principio, se orienta hacia el reconocimiento de los derechos de autor a favor de todos cuantos han intervenido en la obra, incluyendo a los más humildes colaboradores. Un autor francés, Lapie, sostiene que el autor inicial y el autor del argumento son los únicos creadores de la obra, sus autores exclusivos, y expresa sus dudas acerca de la naturaleza del mismo carácter, a favor del director y de los actores.

Devillez, afirma que la obra debe adjudicarse, como autores, a todos los que han puesto de manifiesto un trabajo intelectual creador en el curso de su realización. Marotte, considera coautores y colaboradores de la obra muda, al argumentista, al director, las estrellas o intérpretes principales y al operador cinematográfico; en las películas sonoras, atribuye la calidad de autores al director escénico, al autor adaptado, al argumentista, etcétera. Mayer sostiene en el punto; que existe colaboración, pues la obra cinematográfica requiere un trabajo común, cumplido con el propósito de crear la obra, que está integrada por elementos indivisibles, entendiéndose que debe distinguirse entre los autores y los realizadores. La doctrina y la jurisprudencia alemanas, consideran a los creadores de cada una de las partes de la obra, como autores del conjunto. En los Congresos de la Asociación Literaria y Artística Internacional, celebrados en 1925, 1926 y 1927, en París, Varsovia y Lugano, respectivamente, se reconoció que los colaboradores que crean los elementos deben ser considerados como coautores, y que el autor de la obra inicial, el del argumento, el director y productor, cuando hayan contribuido a la realización artística, tendrán los mismos derechos de colaboración sobre la obra común, y que por lo tanto, el derecho de autor, pertenece a los creadores intelectuales.

En el Congreso de 1930, celebrado en Budapest se consideró como autores de la obra al autor de la obra preexistente, autor del argumento y compositor original. En los Congresos posteriores, reunidos en Montreux, la misma organización internacional consideró, como autores de la obra cinematográfica, al autor del argumento, al del encuadre, y al supervisor, que es el que controla la presentación escénica.<sup>21</sup>

### **3. CONCEPTO DE DERECHO CONEXO**

El moderno derecho intelectual ampara otras creaciones de la inteligencia y del arte, distintas de las obras. Se trata de los denominados en nomenclatura que otras veces he refutado “derechos conexos”, el principal de los cuales es el derecho de los “artistas intérpretes” sobre su interpretación.

Al ser fijadas sobre una base material la interpretación se transforma en un bien intelectual explotable en el tiempo y el espacio, y genera a favor del artista derechos exclusivos a autorizar o prohibir la explotación, que este puede ceder en forma total y permanente a terceros (saco en que la autorización para el uso de la interpretación estará en manos del productor cinematográfico, el productor fonográfico, etc.) o conservar para sí mismo, en cuyo supuesto la autorización para el uso de la interpretación fijada operará como un derecho autónomo.

Por motivos parecidos a los señalados en el caso de las obras, las interpretaciones pueden caer en el dominio público, aplicándose principios

---

<sup>21</sup> OMEBA, “La Obra Cinematográfica”, Enciclopedia Jurídica. Omeba, pp. 859-873.

similares respecto de la libertad de su uso que los que antes señalamos para tal supuesto.

Para algunas legislaciones el fonograma y el programa de radio constituyen "Obras", sometidas al mismo régimen que para ellas hemos señalado anteriormente. Para otros derechos, fonogramas y programas de radio y televisión constituyen "derechos conexos" con un régimen especial.

Por último para algunas legislaciones los programas de radio y televisión no constituyen bienes intelectuales protegibles.

Cuando nos referimos a los fonogramas y a los programas en el caso de que no constituyan a lo que hemos estado refiriendo como derechos protegidos en una categoría distinta de la obra, se planteará aquella posibilidad de que tales fonogramas y programas se encuentren por algún motivo en el dominio público.<sup>22</sup>

#### **4. DEFINICIÓN DE OBRA CINEMATOGRAFICA**

De acuerdo al maestro Rogel, la obra cinematográfica es un supuesto típico de obra del espíritu realizada por una pluralidad de personas que colaboran entre sí; en mi opinión, y al margen de otras cuestiones que puedan plantearse en torno a la misma, esta necesaria colaboración es el dato más característico y sobresaliente de la obra cinematográfica y lo que justifica su estudio aquí.

---

<sup>22</sup> Depalma, Alfredo y Ricardo, "Derechos Intelectuales", Ed. Astrea, Buenos Aires, Argentina, 1986, pp. 83.

## Concepto. Carácter original

Para Baylos -y yo comparto su opinión-, “el film cinematográfico es una obra intelectual propiamente dicha, que ha de ser valorada y protegida autónomamente, como creación cuyo medio expresivo es la gran combinación de imágenes en movimiento, sincronizadas con sonidos”.

Valoración y protección autónomas se arbitran en nuestro derecho, singularmente a partir del año 1966, en el que se promulgó la Ley de 31 de mayo sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas.<sup>23</sup>

Los tratadistas sudamericanos en su compendio enciclopédico OMEBA, como Meignen entre otros, da su definición de obra cinematográfica, “una película es una reunión de fotografías que se suceden sobre un telón, dando la ilusión de movimiento y de vida”.

Mayer la define como “la fijación por la fotografía de una serie de fenómenos cuya sucesión de imágenes está reglada por una idea central.

Comprende una parte sonora constituida por las palabras, por la música y la atmósfera sonora”.

Falco dice que “es una sucesión de fotografías instantáneas proyectadas, un descubrimiento científico que tiene por principio la animación de la fotografía. Fundada en la duración de la impresión visual, se calcula de manera que el desarrollo de una cinta impresa nos dé, por una sucesión de

---

<sup>23</sup> Rogel Vide, Carlos, op. cit., pp. 127 y 128.

imágenes cuya velocidad está establecida, la sensación del movimiento y, por consecuencia, de la visión. La película sonora y parlante es la obra de un autor (muchos autores, más exacto), concebida para una acción visual y sonora (música, ruidos, palabra) compuesta por animadores calificados (si es posible) y ejecutada con ayuda de medios técnicos nuevos que permiten el registro sincrónico de la imagen y del sonido”.

Ruszkowski afirma que la “obra cinematográfica es una sucesión de escenas artísticamente reproducidas, que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, presentadas al espectador desde un ángulo visual y un ritmo inmutables, impuestos por el autor que se expresa por su medio”.

En la doctrina nacional, Satanowsky, enfoca el problema de la definición en los siguientes términos: “La obra cinematográfica es una sucesión de hechos y de acontecimientos materiales o escenas en movimiento, que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, reales, de apariencia real o simbólica, sonoros o mudos cuyo autor al fijarlas, determina el objeto y la distancia, así como el ángulo y el ritmo visual y auditivo bajo el cual se desarrollan, suceden y reproducen artísticamente en forma tal que integran un conjunto armonioso inmutable que atrae sin interrupción la mirada y el oído del espectador”.

Como se advierte, las dificultades de una definición, que abarque los diversos aspectos de la obra cinematográfica, se traducen en la diferencia de enfoques de la cuestión, desde el punto de vista técnico y artístico; cuánto más difícil ha de resultar la misión del jurista y del legislador, que desean encuadrar las numerosas y arduas fases jurídico-legales de la materia. Más, no

por ello se dejan de empeñar esfuerzos, a fin de unificar los criterios y darle base legal a una de las más engorrosas y más expresivas demostraciones de la realidad actual del denominado séptimo arte.<sup>24</sup>

## **5. TITULARES DE DERECHOS DE AUTOR EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA**

De acuerdo al maestro Strong, el nombre del titular de la propiedad intelectual puede ser abreviado si el nombre se mantiene reconocible. Si el titular posee una marca comercial, una abreviatura u otro símbolo ampliamente conocido, ese símbolo puede ser utilizado en lugar del nombre. Este término titular de la propiedad intelectual es diferente del termino titular del derecho a la propiedad intelectual (que puede ser simplemente el titular del derecho exclusivo para publicar la obra). El titular de la propiedad intelectual es el autor o cualquiera a quien el autor haya transferido la totalidad de la propiedad intelectual o la mayor parte de ella. En el caso de una grabación sonora, el aviso debe estar a nombre del titular de la propiedad intelectual sobre la grabación; el nombre del titular de la propiedad intelectual sobre la composición musical no debe utilizarse, e incluso puede conducir a una confusión sustancial.<sup>25</sup>

De acuerdo al maestro Herrera, dice que dentro de la terminología especial utilizada por el derecho autoral existen las palabras “titular” y “titularidad”. El titular primigeneo es el autor pero ¿Cómo proceder o a quién atribuir dicha titularidad en los casos en que se desconoce el nombre del

---

<sup>24</sup> OMEBA, op. cit., p. 859.

<sup>25</sup> S. Strong, William, op. cit., p. 76.

autor? ¿A quién se le otorga el derecho de explotar una obra cuando son dos o más las personas que intervienen en su creación? Y, ¿Quién tiene los derechos cuando la producción ha sido realizada por ordenes de un patrón que ha contratado y pagado a las personas que han elaborado la obra?

En este capítulo se responde a tales preguntas y se analiza, además como los derechos de autor pueden ser heredados y cedidos mediante un contrato.

Se entiende por titular de los derechos de autor a la persona física o moral a la que pertenece el derecho de autor sobre una obra.

Por regla general, el titular originario del derecho de autor, es el propio autor, quien adquiere este derecho por fuerza de ley con motivo de la creación de la obra.

Es este un principio bien establecido y aceptado por todas las leyes. Existen algunas excepciones que se verán en este capítulo después de precisar quien o que es un autor.

¿Qué se necesita para ser autor?

- a) Autor puede ser definido como “la persona natural que crea una obra”.
- b) Para ser autor de una obra se necesitan dos elementos:

1.- Creatividad: que no es “sacar algo de la nada” según el antiguo concepto bíblico, sino el resultado de aplicar la propia actividad intelectual o artística y expresarla por algún medio tangible o sensible, como un libro, una pintura, una melodía, etc.

2.-Originalidad: definida de manera negativa quiere decir “no copiada de otra obra en su totalidad o en una parte esencial”. Obra original es aquella que resulta del pensamiento y del trabajo independientes de una o varias personas.

c) La novedad no es condición indispensable. Dos autores por caminos diversos pueden llegar a las mismas conclusiones aunque no sean novedosas, son originales, la personalidad, el trabajo y la metodología.

d) La originalidad no depende de la novedad ni del valor artístico de una obra.

Se considera autor de una obra a aquél cuyo nombre aparece estampado en el libro o en la forma visual de una obra cinematográfica, o alcalce de una obra plástica, etc.

Esta es una presunción universal. La Ley Federal de Derechos de Autor, en México, la expresa así:

Artículo 17 “La persona cuyo nombre o pseudónimo conocido esté indicado como autor de una obra será considerado como tal, salvo prueba en contrario y en consecuencia, se admitirán por los tribunales competentes las acciones que se entablen por transgresiones a su derecho”.

En los casos en que un autor hubiese decidido publicar su obra ocultando su nombre real bajo un pseudónimo o que no hubiese utilizado ningún nombre para publicar su obra, son los editores los que actúan como representantes para ejercer cualquier acción ante los tribunales y son también quienes tienen las “responsabilidades de un gestor, pero cesará la representación cuando el autor o el titular de los derechos comparezca en el juicio respectivo”. (Art. 17). El editor ejerce, en estos casos, como titular; pero no es el propietario de los derechos, sino solamente un representante o un gestor. Esto es sólo un procedimiento jurídico, una “ficción jurídica” que tiene validez en tanto no aparezca o se de a conocer el verdadero autor.

El titular de las obras hechas mediante contrato de trabajo. Entran en esta categoría las obras realizadas por algún autor empleado o contratado por alguna persona física o moral y también las obras encomendadas o encargadas para fines determinados, por ejemplo, la traducción de películas, musicalización, etc.

En estos casos la persona física o moral que contrata o paga los servicios del autor empleado será la que goce del derecho de autor, pero está obligada a mencionar el nombre de los colaboradores.

El artículo 59 dice a la letra: “Las personas físicas o morales que produzcan una obra con la participación o colaboración especial y remunerada de una o varias personas gozarán, respecto de ellas, del derecho de autor, pero deberán mencionar el nombre de sus colaboradores”.

Si la colaboración es gratuita, el derecho de autor sobre la obra corresponde a todos los colaboradores. Cada colaborador, además, conservará su derecho de autor sobre su propio trabajo cuando sea posible determinar la parte que le corresponda, y podrá reproducirla separadamente indicando la obra o colección de donde proceda, pero no podrá utilizar el título de la obra.

Para la cesión de la titularidad de algunos derechos autorales; en cuanto a los derechos morales son intransferibles. Los llamados derechos morales o no patrimoniales no pueden ser objeto de cesión alguna, pues como se ha visto, tales derechos son inalienables, perpetuos e irrenunciables. (Art. 23). No pueden ser, por tanto, objeto de ninguna venta, cesión o renuncia, y su ejercicio corresponde exclusivamente a los autores durante todo el tiempo de su vida.

Los derechos patrimoniales, en cambio, sí son transmisibles por cualquier medio legal. (Art. 4).

Todo autor puede ceder o transferir sus derechos económicos en forma parcial o total por medio de un contrato a cambio de alguna remuneración o incluso, si él así lo desea, en forma gratuita a la persona o personas físicas o morales que él considere convenientes.

La cesión puede ser total o parcial. Una obra puede ser usada o explotada en muy diversas formas, según su naturaleza y según los medios de reproducción o de comunicación al público que sus características y su aceptación por parte del público y de los usuarios pueda tener. Ningún autor está obligado a ceder la totalidad de los derechos de explotación de sus obras

a una sola persona. El autor de una obra dramática, por ejemplo, podrá ceder sus derechos de editar la obra a una persona, pero no por ello concede al mismo empresario el derecho de poner la obra en escena o de realizar una versión para la televisión o para el cine.

Cada uno de estos aspectos de la explotación de la obra es negociable por separado.<sup>26</sup>

De acuerdo a una tesis de la Escuela Libre de Derecho, la doctrina ha hecho una división respecto a los titulares del derecho de autor en: Titulares Originarios y Titulares Derivados.

Podemos decir que el titular originario es el autor que de acuerdo a Satanowsky “el que directamente realiza una actividad tendiente a elaborar una obra intelectual, una creación completa e independiente, que rebela una personalidad, pues pone en ella su talento artístico y su esfuerzo creador”.

La obra cinematográfica es una obra artística independiente y original. Es diferente de las demás obras intelectuales y no se confunde con ellas.

Para su producción se utilizan obras intelectuales de diversa índole y la actividad de una cantidad apreciable de personas.

Estas trabajan en varias actividades artísticas, en tiempos, lugares y formas diferentes y contribuyen a la creación de una obra única que se expresa mediante escenas y sonidos en la película. Pero la obra que resulta de

---

<sup>26</sup> Herrera, Meza, Humberto Javier, op. cit., pp. 69-70.

todo ello, es distinta de los medios que se han empleado para su realización, con los cuales no se identifica, además de que generalmente no pueden separarse.

Así, ya creada la obra es necesario saber quien o quienes son legalmente los autores o creadores del conjunto producido. Para poder resolver el cuestionamiento antes señalado debemos presentar dos puntos fundamentales:

1. Si todos los que han contribuido a la realización de la obra cinematográfica, tales como autores adaptados, realizadores o intérpretes, son autores de aquella. En caso afirmativo, ¿Son todos o sólo algunos los que pueden considerarse como coautores de la producción de la obra?

2. Si en virtud de su actividad preponderante o excluyente debe elegirse a una sola entre las personas que han concurrido a la realización de la obra como autora de esta y considerar a las demás como simples colaboradoras o ayudantes. En caso afirmativo ¿Quién debe considerarse autor único de la obra cinematográfica, en qué medida y por qué razones?

En varias legislaciones sobre derechos intelectuales se ha tratado de resolver el problema y establecer al autor o autores de la obra cinematográfica, para evitar equívocos en la aplicación de los principios de protección. Pero la mayoría de ellas, salvo excepciones, no determinan a quien corresponde la paternidad de la obra, no enumeran a los que se pueden considerar autores de aquéllas, ni mencionan siquiera el problema.

Pero a pesar de los inconvenientes, es una cuestión que debe resolverse, por razones técnicas y jurídicas y porque el punto tiene grave alcance y suma importancia práctica.

Es necesaria una solución, la cual servirá para determinar la naturaleza de los derechos de quienes intervienen en la producción de la obra, así como la forma y medida del ejercicio de estos derechos y en segundo término, permitirá organizar un amparo apropiado de los derechos de los diversos creadores de la obra.

Para los que consideran la obra cinematográfica como autónoma, existen dos teorías respecto al autor de la misma.

1. La primera doctrina sostiene la multiplicidad o divisibilidad de los derechos de autor. Esta doctrina considera a la obra cinematográfica como fruto del trabajo creador de múltiples colaboradores que gozan todos los derechos de autor sobre el conjunto de la obra. Este concepto se funda en que ha intervenido el esfuerzo creador de varias personas y por tanto, todos deben favorecerse con el buen éxito, pues son autores con igual título. Los más citados son: el guionista, el director y el compositor.

2. La otra opinión establece la indivisibilidad de los derechos de autor y afirma el principio de la unidad artística y jurídica. Sus seguidores sostienen que existe diferencia entre el conjunto de la obra y de los trabajos que participan en la creación. La obra cinematográfica no es igual a la suma de las obras individuales de los artistas, sino una producción distinta. De acuerdo

con esta teoría no exista más que un titular de esta obra indivisible. Sin embargo, sobre este punto hay divergencias, definida en tres corrientes:

a) El titular es el productor por cesión presunta de la parte material o pecuniaria de los derechos de los autores adaptados, y como representante de los demás colaboradores respecto a sus derechos morales.

b) El productor es liza y llanamente el autor de la obra, por su actividad original tendiente a crearla, realizarla y producirla.

c) El titular del derecho es el director.

Los creadores de los diferentes elementos artísticos empleados por la obra cinematográfica tienen un derecho de autor directo sobre el conjunto de la producción. Esta es la tesis clásica en la materia y las diferencias entre los sostenedores de esta doctrina aparecen al tratar de establecer cuales y cuantos son los coautores de la obra cinematográfica.

Los fundamentos o argumentos a favor de esta doctrina son teórica y prácticamente discutibles. Especialmente en éste último aspecto, porque su aplicación origina grandes inconvenientes, así por ejemplo, al reconocerse que todos los que han intervenido en la obra son autores del conjunto de ella, se dificulta seriamente la explotación de la obra en el exterior, ya que, al darse el derecho a cada uno de los colaboradores de la obra ha intervenir en la distribución y exhibición, complica enormemente el proceso.

Fundamentos y su crítica:

1. Sólo es autor quien ha suministrado el verdadero esfuerzo creador intelectual

2. La obra resulta de la colaboración intelectual de varios creadores de sus elementos.

3. Excepto las personas que aportan sus elementos, nadie proporciona creación alguna a la obra cinematográfica.

4. Existe una necesidad de protección del Derecho moral y de una participación en el rendimiento de la obra por parte de los creadores de sus elementos integrantes.

La creación presupone una capacidad excepcional y además, cultura y experiencia, salvo casos muy extraordinarios. Es necesario, que ese trabajo o actividad, sea distinto al de los otros enteramente personal, que haya una persona física que cree, aún cuando trabaje por cuenta de un tercero. Las obras del espíritu son un producto de la personalidad del autor, así entre los que realizan la obra, sólo desarrollan una actividad creadora los autores de los elementos particulares, que son los únicos que han de considerarse autores del conjunto.

Los autores de las partes de la obra trabajan en colaboración para crearla, por lo tanto, la obra ha de juzgarse su obra común. Para los seguidores de esta teoría, la obra cinematográfica constituye a la suma de los elementos artísticos suministrados por los autores correspondientes, así, fuera de ellos no es

posible considerar a nadie autor del conjunto, puesto que sólo ellos han demostrado una actividad creadora, en el sentido estricto de la palabra.

Además, es justo que cada uno de dichos colaboradores participen en la utilidad de la obra que han creado y que está incorporada en el conjunto de la cinematográfica. Como se trabajo favorece a la obra completa, debe ser considerado como uno de los autores del conjunto y por lo tanto, debe asegurarse la protección de su derecho moral contra la explotación inapropiada de la obra.

Respecto de la primera parte de la fundamentación, contiene apreciaciones generales que no discutimos. Sin embargo, la parte medular de la teoría corresponde a su afirmación de que los autores de las partes de la obra trabajan en colaboración para crearla. Bien, para poder comprender este criterio debemos considerar en qué consiste y cuáles son los alcances de la colaboración.

La doctrina establece que la obra en colaboración debe hacerse con una inspiración común con un cambio de ideas tan íntimo y tan continuo que sea imposible distinguir en la obra terminada la parte de trabajo de cada uno.

Además sostiene que la colaboración necesita:

a) Un trabajo común de naturaleza idéntica; “identidad de naturaleza”, significa en este caso un fin común, que los coautores se proponen alcanzar por medios diferentes o semejantes.

b) Un trabajo creador; el trabajo del colaborador debe ser novedoso; no interesa su importancia, no es necesario que sea igual entre todos los colaboradores.

c) Un trabajo libre; el trabajo creador debe ser libre intelectualmente.

d) Un trabajo aportado con la intención de crear la obra; los trabajos de cada colaborador pueden ser diferentes en sus concepciones propias, siempre que hayan sido emprendidos con el propósito de crear una obra indivisible.

e) Una intención común de las partes; la colaboración importa cierta simultaneidad en el trabajo cuyo resultado será indivisible, el colaborador no es un guía, ni un inspirador, sino un participante en la actividad creadora de los otros.

La indivisibilidad de la obra creada; es un elemento fundamental, pues sólo hay colaboración cuando los esfuerzos de los coautores tienden hacia una obra única, cuando el resultado no revela pluralidad del concurso de que proceden.<sup>27</sup>

## **Productor**

Conforme a la definición de la doctrina, puede llamarse “productor a la persona que produce una obra y asume la responsabilidad económica de la

---

<sup>27</sup> Moreno Achurra, María Luisa Mayela, “Los Derechos de Autor en la Obra Cinematográfica”, Tesis Escuela Libre de Derecho, México, D.F., 1998, pp. 168-191.

creación”. Otra definición establece que “el término de productor se aplica a la persona que tiene a su cargo la producción y gobierna y regula cada uno de los elementos que intervienen en una obra”. Un organismo gremial a definido, en Francia, que se considera “empresarios de producción cinematográfica” o productores de films” a las personas, o sociedades, que por medios industriales o técnicos de que disponen, aseguran la realización de las películas. Satanowsky, con criterio jurídico, pretende hallar una síntesis al respecto y expresa “que el productor es el que organiza el trabajo técnico, industrial y artístico concerniente a la realización material e intelectual de la obra”.

La definición es comprensiva de la serie de actividades y relaciones que despliega y concierta el productor, quien es, ciertamente, el más importante factor de la industria. Celebra contratos específicos, intelectuales, cesiones, compraventa, locación de obra, de servicios; abona los sueldos y jornales, derechos intelectuales y multitud de obligaciones inherentes a la producción. Simultáneamente, cumple un rol principalísimo en la dirección artística e intelectual y centraliza la labor de infinidad de resortes que se ponen en movimiento para cumplir la compleja labor de la creación.

Generalmente el productor no es una sola persona sobre todo cuando se trata de obras que insumen grandes recursos y movilizan grandes capitales, es decir, cuando se da el caso de productores de existencia ideal o moral; empresas, propiamente dichas. Pero el organismo esta tan bien integrado por personas de existencia física, y en este sentido se reconocen cuatro categorías de productores.

- a) Jefe general de producción.
- b) Productores adjuntos.
- c) Productores asociados.
- d) Coproductores.

Diversas y múltiples son las funciones de cada uno de estos miembros del ente visible productor.

El productor de acuerdo a la tesis de la Libre de Derecho; casi todos los que sostienen que la obra cinematográfica es una obra de colaboración, consideran en general que el productor es uno de sus coautores, pero sin más derechos que los demás. Devillez y Falco, alegan que la doctrina acuerda la calidad de autor al creador artístico de una obra que lleva el sello personal del autor, y así, una parte de creación, por mínima que sea, da derecho a la propiedad artística y literaria y como el productor puede justificar una contribución a su obra, una participación intelectual, debe considerársele que es un coautor.

Asimismo, el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, al referirse a la "*Protection Internationale du droit d'auteur*", sostiene, que el productor aunque haya intervenido en la parte técnica, esto no le quita su paternidad espiritual sobre la obra. El productor evidentemente desarrolla una actividad artística durante fases de realización de la obra, no sólo aporta

capitales y contrata la mayor parte de los autores, realizadores e intérpretes, sino que reúne los elementos y los hace ejecutar.

En relación a tomar o no en cuenta al productor como coautor, su crítica y los argumentos en contra los señalaremos al desarrollar la teoría que los acepta como autor único. Y con respecto a esta teoría, como lo dijimos antes, explicando las razones, no se acepta.<sup>28</sup>

### **Compaginación de la obra**

Innumerables actividades que recaen en otras tantas personas –o grupos de personas- realizan la importante tarea de la compaginación de la obra cinematográfica, que no es otra cosa que intervenir en el procedimiento de selección, sucesión, combinación y duración de las escenas tomadas a fin de completar la película. Intervienen en esta etapa dos elementos fundamentales: autores y obras adaptados, argumentista, autor de sinopsis, autor del argumento, autor del encuadre, decorador, dialoguista, compositor de música, autor de la letra, que realizan respectivamente, las funciones siguientes, correspondientes a las obras adaptadas: argumento, sinopsis, adaptación cinematográfica del argumento, encuadre, etc. La segunda etapa está confiada a las realizaciones y a los realizadores: entre estos últimos, se incluyen: el director literario, el director artístico, el director escénico, el director de orquesta o músicos, cantores y recitadores, operador y compaginador, quienes deben cumplir las realizaciones respectivas.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> OMEBA op. cit., p. 860.

<sup>29</sup> Idem, p. 861.

## **Director o realizador**

De acuerdo a la tesis a la que nos hemos estado refiriendo, el titular del derecho de autor de la obra cinematográfica es el director, el es propiamente el creador de la obra ya que es el quien le da su forma definitiva de su intuición y visión. La labor del director, en la selección del argumento, en su elaboración y reducción a guión técnico, ya en la designación de actores, escenógrafos, vestuario y operador, se puede decir, que no termina sino después del montaje definitivo, cuando la obra está ya a punto de ser proyectada y se ha fijado en una unidad estilística.

Toda obra cinematográfica nace de la “imagen interior” cinematográfica que de ella ha tenido el artista creador, y, naturalmente, ha de ser una imagen de conjunto total, lo más íntegra posible. Tal visión el único que la puede tener es el director, que la transforma en realidad exterior con la ayuda del material plástico

Lo que el director realiza es una transposición de lo que llamaremos la realidad “real” a la “realidad cinematográfica”. Para poder entender lo antes afirmado daremos una explicación:

La “realidad” es una denominación muy amplia en términos de espacio y tiempo. Los acontecimientos fluyen y la cámara es impotente de captar todo lo que sucede. Además aunque esto pudiera suceder no tendría razón de ser, ya que sería como tener un espejo. Ahora bien, la imagen cinematográfica, también es una realidad, o mejor dicho, otro aspecto de la “realidad”, aunque con características propias.

Así, concluyendo, diremos que la “realidad real” incluye toda la información y la “realidad cinematográfica” hace una selección de aspectos esenciales para un objetivo determinado. Sin embargo, la “realidad cinematográfica” no se limita a seleccionar, ya que su propia naturaleza transforma los datos que recoge. Esto es así, porque la imagen cinematográfica no reproduce la imagen de la “realidad real”, una serie de factores técnico-psicológicos, modifican constantemente, en mayor o menor grado los aspectos visuales y sonoros de lo que se filma y graba.

Estas modificaciones implican la posibilidad de una selección dentro de la selección. El director no solo elige los aspectos esenciales de la realidad, sino que elige como verlos: desde abajo o desde arriba, con la cámara fija o en movimiento y como oírlos: eliminando o agrandando sonidos o introduciendo música o silencios, etc.

Así mismo, los tiempos reales pueden sintetizarse, pueden irse del pasado al presente y viceversa, puede invertirse o acelerarse, etc. Todas estas transformaciones y modificaciones son las que terminan una transposición de la “realidad real” a la “realidad cinematográfica”.

La obra cinematográfica será el fruto de esa transposición, en la que el realizador o director ha sintetizado su visión. Los autores que se inclinan por las teorías plurilaterales, consideran como autores al productor, director, guionista, y algunos otros más elementos como el fotógrafo y el creador de la música.

Siguiendo esta tendencia, consideran que para aceptar plenamente al director como artífice creador, responsable exclusivo de la obra tendría que ser también el autor creador de la idea, entiéndase guión y de la organización cinematográfica de la misma. Al respecto señalaremos que la labor del director es diferente a la del guionista.<sup>30</sup>

### **Guionista o argumentista**

El guionista también conocido como el escritor está implicado en la elaboración de la película desde las etapas iniciales. Algunos guionistas crean un concepto y se lo presentan al productor; otros son contratados para hacer una adaptación a la pantalla de una obra ya existente. A veces el tratamiento no es lo suficientemente completo y el productor le pide al guionista un resumen para tener una idea más aproximada de los diálogos de la situación. El guión resumido da detalles de las imágenes y la acción en el lado izquierdo de la página, mientras que en el derecho aparecen los diálogos, la música y los efectos de sonido. El productor enseñara este resumen a los posibles inversores.

Una vez se ha conseguido el dinero el guionista comenzara la investigación sobre la historia. En el caso de un filme de época, estudiara el período histórico en el que transcurre la acción: cómo vestían, se comportaban o hablaban los personajes de aquel tiempo. Para películas modernas visitara los lugares donde se ambienta la acción, para encontrar lugares de rodaje con la atmósfera adecuada.

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

La responsabilidad principal del guionista es que la historia sea fluida.

También se encarga de los diálogos; éstos no sólo han de sonar como conversaciones normales sino que, además, han de servir para expresar los pensamientos y emociones de los personajes. Algunos directores escriben sus propios guiones; otros trabajan con el guionista para asegurarse de que la historia es explicada tanto con las imágenes como con las palabras.<sup>31</sup>

Otra persona que toma o puede tomarse en cuenta como autor de la obra cinematográfica, es el autor de la obra literaria adaptada. Así, para Falco, este autor inicial es un creador y colaborador y quien ha producido la parte intelectual de la obra cinematográfica. Estamos de acuerdo que es un creador de una obra, literaria en este caso, conservando sus derechos, puesto que aún después de haber cedido pecuniariamente su derecho de adaptación conserva la prerrogativa moral de control y vigilancia sobre la forma en que se utilice su obra.

Pero no es autor “cinematografista” ya que él no es el creador intelectual del conjunto denominado obra cinematográfica. El autor del argumento Marotte y Devilles, sostienen que debe considerársele colaborador, ya como creador de una obra escrita especialmente para el cinematógrafo, ya como adaptador de otra preexistente. Para ellos, desarrolla un actividad creadora en que aplica su personalidad y modifica los elementos extraídos de la obra preexistente, cumple una tarea puramente cinematográfica.

---

<sup>31</sup> Parkinson, David, “Cine”, Ed. Cast., Edebé, Barcelona España, 1997, p. 132.

Es cierto esto último, sin embargo el argumento tal cual, no es el que se plasma en la obra cinematográfica y que podamos decir da vida a la obra en su conjunto.<sup>32</sup>

El guionista piensa e imagina, el director piensa, imagina y realiza. El guionista crea contenido, el director la expresión en formas y momentos y traduce ese contenido cinematográficamente.

La obra del guionista, en su aspecto literario, ya puede considerarse una obra artística, pero mientras no se realice

Cinematográficamente por el Director, no puede considerarse como parte integrante de la obra cinematográfica y es más, los propios guionistas de la obra cinematográfica no consideran terminada su obra hasta que no es realizada cinematográficamente por el Director.

Para mayor abundamiento establecemos que mediante el libro cinematográfico o guión técnico se está creando la obra, en idea se esta concibiendo. Ya sea que el origen sea un guión hecho expreso para la obra cinematográfica o que provenga de un cuento, novela, obra de teatro, etc. La tarea del director consiste en llevar a un lenguaje adecuado al cine, lo que previamente se ha vertido en un lenguaje literario o teatral.

Tomemos como ejemplo los diálogos; el diálogo teatral, por más natural que sea es muy distinto al diálogo corriente. Por otra parte el diálogo literario también esta modificado de acuerdo con las exigencias del estilo o las

---

<sup>32</sup> Ibidem.

intenciones del autor. Pero también el diálogo cinematográfico es diferente, aún a al cotidiano, a o que sucede, es que el espectador cinematográfico se siente inclinado a aceptar como validas determinadas apariencias de realismo en las obras cinematográficas, incluyendo los diálogos. Sin embargo, vamos que el diálogo corriente, se corta y hay titubeos y en el cinematográfico es fluido y se desarrolla con total funcionalidad, lo que sucede es que también en los diálogos el director efectúa la transposición de la realidad.<sup>33</sup>

### **Fotógrafo o director de fotografía**

Éste es un miembro del equipo de gran importancia. Es el responsable de la elección de cámaras, película, filtros y luces que se usaran en las tomas.

Actuara así mismo como director de iluminación, diciéndole al jefe de eléctricos o “gafer” dónde quiere que se instalen las luces para conseguir el ambiente y la s sombras más adecuados para la acción.

Que la luz vaya en una dirección u otra es relativamente fácil de conseguir en el plató, puesto que cada foco, además de ser orientable, cuenta con cuatro aletas móviles (parecidas a postigos) que se pueden abrir y cerrar a voluntad.

Pero en el rodaje de exteriores el director de fotografía tratara de controlar la luz natural con pantallas planas o reflectores. A veces, se añaden filtros de color a las lentes, para asegurarse de que la calidad de la luz que la película recibe sea siempre la misma en todas las tomas.

---

<sup>33</sup> Ibidem.

Uno de los mayores éxitos para una película consiste en el cuidado que se emplee en el manejo de la fotografía, gran parte a esta se refiere la calidad de la misma, por eso a los directores dependen en gran medida de sus directores de fotografía, confían plenamente en su habilidad y por lo general les gusta trabajar siempre con el mismo.<sup>34</sup>

### **Compositores de música**

Compositor viene de composición, acción y efecto de componer, en este caso una obra musical. El compositor es aquella persona que compone música.<sup>35</sup>

Uno de los últimos elementos que se añade a la banda sonora es la música.

En muchas ocasiones se utilizan canciones ya existentes o fragmentos de música clásica. La música, normalmente, corresponde a la época en que esta ambientada la película. Sin embargo, lo más corriente es que un músico componga los temas para la película. Durante unas sesiones especiales, el director y el compositor miraran un premontaje del filme y decidirán el tipo y el ritmo de música más adecuados para cada escena. Por regla general, una película de noventa minutos tiene suficiente con media hora de música y el compositor suele contar con cuatro o cinco semanas para completar la obra. A continuación la música se grava en unos estudios de sonido con el director de

---

<sup>34</sup> Parkinson, David, op. cit., p.138.

<sup>35</sup> Diccionario de la Lengua Española, Ed. Larousse, México, 1994, p. 161

orquesta frente a la pantalla para asegurarse de que la acción y la música coinciden.<sup>36</sup>

## **Caricaturista**

Desde el punto de vista enciclopédico, el caricaturista es el aquella persona que se le conoce con el nombre de dibujante de caricaturas, dibujos animados o animaciones.<sup>37</sup>

La animación es un tipo de efecto especial. Todas las imágenes requeridas para un movimiento, expresión o gesto, son dibujadas en unas hojas de celuloide llamadas “cells”. Luego se colocan encima del fondo y el operador de cámara se ocupa de filmar la secuencia, un encuadre después de otro. Muchos de los filmes de hoy en día utilizan ordenadores para reducir el número de ilustraciones que han de ser dibujadas a mano.<sup>38</sup>

Los dibujos animados datan de los comienzos mismos del cinematógrafo, desde 1928. Cada día más se ha ido complicando la técnica de producción del cartón animado. Antes, con un pequeño número de artistas y técnicos podía producirse un cartón. Hoy, el guión se asemeja al de cualquier película de largometraje, salvo en los cartones cortos, cuyos guiones siguen siendo sencillos. La historieta se indica por medio de una serie de dibujos hechos con lápices de colores, que se fijan en un tablón. En ellos se basan los artistas dibujantes para realizar múltiples dibujos intermedios que pasan luego al

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> Diccionario Enciclopédico Abreviado, Tomo II, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires-México, 1945, p. 110.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

director. Este, después de hacer los cambios que considera oportunos, llama al director musical, a los artistas que han de dibujar los fondos, a los animadores, etc. Después que se ha terminado cada fondo, el animador dibuja un “orden de acción”, cuidando de que las figuras se muevan de acuerdo con el fondo a fin de evitar que atraviesen árboles o choquen con muebles.

El diálogo, la música de fondo y los efectos sonoros se graban en una cinta especial, después se somete a un cuidadoso análisis para determinar la duración de cada palabra y ajustarla al animador. El animador se vale de ayudantes. Aquél se reserva las posturas más difíciles e importantes, dejando a estos las posturas intermedias o el trabajo mecánico de llenar los detalles que se repiten. Estos dibujos se hacen sobre mesas de cristal esmerilado alumbradas desde abajo, de modo que después de hecho un dibujo pueda calcarse sobre el siguiente, cambiando ligeramente los trazos para que el movimiento resultante sea gradual y suave.

Completada una serie, se fotografía dibujo por dibujo en una película que luego se proyecta. Una vez autorizada se pasa a hojas de celuloide; por el anverso se traza las líneas principales de las figuras y al reverso los colores.

Terminados los celuloides se fotografían uno a uno.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Enciclopedia Barsa, Tomo IV, Ed. Enciclopedia Británica Inc., Buenos Aires-Chicago-México, pp. 414 y 416.

## **6. TITULARES DE LOS DERECHOS CONEXOS EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA**

El moderno derecho intelectual ampara otras creaciones de la inteligencia y el arte, distinta de las obras. Se trata de los denominados en nomenclatura que otras veces he refutado “derechos conexos”, el principal de los cuales es el derecho de los artistas intérpretes sobre su interpretación.

Al ser fijadas sobre una base material la interpretación se transforma en un bien intelectual explotable en el tiempo y en el espacio, y genera a favor del artista derechos exclusivos autorizar o prohibir la explotación, que este puede ceder en forma total y permanente a terceros o conservar para sí mismo, en cuyo supuesto la autorización para el uso de la interpretación fijada operará como un derecho autónomo.

Por motivos parecidos a los señalados en el caso de las obras, las interpretaciones pueden caer en el dominio público, aplicándose principios similares respecto de la libertad de su uso que los que antes señalamos para tal supuesto.

Para algunas legislaciones el fonograma y el programa de radio constituyen “obras”, sometidas al mismo régimen que para ellas hemos señalado.

Para otros derechos, fonogramas y programas de radio y televisión constituyen “derechos conexos” con un régimen especial.

Por último para algunas legislaciones los programas de radio televisión no constituyen bienes intelectuales protegibles.

Cuando fonogramas y programas no constituyan derechos protegidos en categoría distinta de la obra, se planteará la posibilidad de que tales fonogramas y programas se encuentren por algún motivo en el dominio público.<sup>40</sup>

### **Productor**

El productor es el titular de derechos limitados, pero exclusivos de autor de la obra cinematográfica. Ante los problemas y dificultades que provoca un derecho de autor múltiple sobre el conjunto de la obra, se desarrolló la teoría de que el productor es el titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica, pero, no en forma originaria, sino indirectamente, o sea, por cesión más o menos amplia de los derechos de todos los creadores intelectuales de los diversos elementos que utiliza la obra, lo que le permite gozar, usar y aún en ciertas condiciones abusar de ella. En otros términos, el productor tiene el ejercicio exclusivo de los más importantes derechos y el disfrute económico de la obra cinematográfica.

Al mismo tiempo, el autor y los colaboradores de la obra cinematográfica tienen derechos morales. De acuerdo con esta teoría esos derechos corresponden a los autores adaptados y no pueden ser cedidos, el productor actúa como representante o mandatario de los mismos, en la parte que afecta a los privilegios o prerrogativas morales de los coautores.

---

<sup>40</sup> Desalma Alfredo y Ricardo, op. cit., p. 83.

Quiere decir que, exteriormente ante terceros aparecerá en forma más o menos amplia o restringida como el autor exclusivo, y jurídicamente y en sus relaciones con los autores adaptados o realizadores es un cesionario o representante de ellos.

Esta tendencia deriva de dos corrientes: La primera, considera al productor como mero cesionario y representante de los derechos de los autores de los diversos elementos sin tener ningún carácter de autor, coautor o colaborador cinematográfico. Y la segunda, entiende que además de cesionario o representante, el productor es coautor o colaborador de la obra.

En cuanto a la primera corriente vemos que es eminentemente práctica y se desarrolla ante las necesidades reales que exigen una centralización en el productor de los verdaderos autores.

Como una derivación de esta corriente, autores como Devillez y Mayer sostienen que al productor debe considerársele autor, coautor, o colaborador de la obra, por la sola circunstancia de que es titular del derecho de explotación económica de aquella. El productor adquiere de los autores cinematográficos los derechos pecuniarios que poseen sobre su obra y por la creación de la cinematográfica llega a ser propietario de la parte material, aunque los autores conserven el derecho moral.

Para estos autores en los contratos que el productor celebra con todos los que intervienen en la obra, se encuentra el origen de su calidad de autor cinematográfico.

La segunda corriente admite que el productor es autor originario pero no el único, sino un colaborador y únicamente cuando realice una labor artística

Cuando colabore en la creación de la obra y no tendrá tal carácter si sólo aporta capitales, sin presentar un concurso artístico.

Esta corriente no aporta ninguna solución al problema. Sólo amplía un poco el círculo de los creadores intelectuales de la cinematografía.

Además si se es partidario absoluto de la opinión que considera a los autores de los elementos como autores del conjunto, no es necesario crear un lugar especial a ciertos productores, considerados, no como productores, sino como personas que desarrollan una actividad creadora dentro de la obra cinematográfica.

En general, esta teoría con sus dos corrientes, es una simple variación de los sistemas que admiten un derecho de autor múltiple sobre el conjunto de la obra.

Como dice Ruszkowski “es una hábil transacción para solucionar múltiples problemas prácticos pero no tiene un fundamento jurídico firme”.<sup>41</sup>

Otra teoría dice que el productor es el autor único y originario de la obra cinematográfica. Esta teoría junto con la de la multiplicidad de los derechos de autor, son las más aceptadas por las diversas legislaciones. Los seguidores de esta teoría sostienen que para reconocer al productor como autor es necesario

---

<sup>41</sup> Ibidem.

prescindir de ciertos principios tradicionales que rigen los derechos de autor, ya que la obra cinematográfica, como nueva expresión artística, necesita también otros principios que sean real y necesariamente aplicables.

La obra cinematográfica constituye una unidad autónoma indivisible, los colaboradores constituyen todo un conjunto en donde se confunden, en el caso del productor, aparece no como persona de existencia visible sino de existencia ideal, como persona moral. Esto es como una casa productora, en donde se centralizan las actividades personales de los miembros que participan en la creación de la obra cinematográfica, de la cual más adelante será imposible separar el menor fragmento.

Algunos autores aceptan que ciertas personas morales como puede ser el caso de una casa productora afirman que pueden ser titulares originales de alguna creación, en este caso la obra cinematográfica. La obra cinematográfica no es una creación individual personal, ni puede determinarse a cual de sus autores, parciales inspiradores, realizadores, etc., se debe la expresión propia del conjunto. Por tanto, como se esta ante una categoría completamente nueva de obras del espíritu, no es posible aplicar mecánicamente las obras legales que no han contemplado esas obras, ni su carácter especial y así la obra cinematográfica puede ser creada por una persona ideal, considerándosele al productor como autor originario y único de la misma.

Se dice que la actividad del productor no sólo es comercial y financiera, sino también artística, ya que en ocasiones dirige, corrige, y tiene la iniciativa y que el trabajo de los otros autores, realizadores, interpretes y ejecutores es subordinado.

## **Distribuidor y exhibidor**

Según una definición del Consejo Nacional Económico Francés, la distribución, es el acto de comercio que tiene por fin asegurar la concesión, del derecho de representación de una obra, en los cines.

Los intermediarios se llaman distribuidores, agencias de distribución o “exchanges”.

No hay dudas que si es importante para la obra cinematográfica su propia creación, no lo es menos, desde el punto de vista comercial y cultural, que llegue a las pantallas de los cines más apartados del mundo, con vista a que sea exhibida ante millones de seres humanos. Precisamente, el denominado séptimo arte, es el que ha alcanzado más extraordinaria difusión, con relación a sus otros seis hermanos simbólicos. Y las posibilidades de una difusión aún más amplia, son prácticamente ilimitadas. Jurídicamente, apunta un autor, la relación entre el productos y el exhibidor, es análoga a la del distribuidor y su distribuidor con el “cinematografista”. Es interesante y pintoresco afirmar que hasta el año 1908, las películas se vendían a los feriantes nómadas, que las trasladaban de ciudad en ciudad, como una atracción más que llevaban en sus carromatos. En la actualidad, se considera que en orden de importancia cuantitativa en los países de mayor producción cinematográfica, esta alcanza el segundo término en la industria.

Según un autorizado autor francés, la locación de “films”, es un acto de comercio por el cual un “distribuidor”, se obliga a conceder a un “exhibidor,

mediante cierto precio, el derecho de proyectar ante público, una obra cinematográfica, por un tiempo y en un lugar determinado. El mismo autor señala que la denominación de “locación de película” está mal empleada, desde que en verdad se trata de una cesión de derechos de autor, no asimilable a ningún contrato conocido, constituyendo un convenio sui generis innominado y complejo que posee múltiples modalidades, lo suficientemente flexibles para modelar la enorme difusión de todo film, a las fluctuaciones infinitas del favor popular. La verdad es, y ello surge de la simple observación de las relaciones contractuales, en la distribución de una película cinematográfica, que no es dable referirse a una cesión de derechos de autor, sino que, además de la cesión, intervienen, por lo menos, dos figuras jurídicas más, la compraventa y la locación. Mejor dicho, la cesión de derechos se encuentra combinada con la compraventa o con la locación.

Esto se explica, porque en todo film, además del elemento inmaterial, figura el material, la cinta de celuloide que sirve para registrar y proyectar la obra.

Las formas de distribución, si bien en un principio, al definir el contrato de distribución de películas cinematográficas, puede hablarse de la cesión de derechos de autor, para proyectar la película y en tiempo fijo y en lugar determinado, la práctica de este negocio nos alecciona en el sentido de que existen diversas formas para llevar a término la distribución:

1. Transferencia del derecho de distribuir la obra por tiempo determinado o indeterminado.

2. Transferencia del derecho de distribuir la obra por todo tiempo que dure el derecho del productor, o sea en forma definitiva.

3. Entrega de la copia positiva por tiempo determinado o indeterminado.

4. Entrega de la copia positiva en forma definitiva o perpetua. Pero si queremos hallar la regla jurídica, la verdadera relación que existe entre el productor y el distribuidor, debemos meditar en una combinación de dos figuras contractuales: una cesión del derecho de distribuir la obra, que pueda asimilarse a la compraventa o locación, y la entrega de una cosa (cinta de celuloide), que constituye directamente una compraventa o locación.

En síntesis, cualquiera que sea la figura jurídica que se configure, al entregar la copia, lo principal es la cesión del derecho de distribución, y si este tiene los caracteres de la locación, se aplicarán esos principios, aunque la copia se entregue en propiedad, o por un tiempo dado, pero con la condición de destruirla al finalizar el mismo, por que generalmente está inservible y viceversa.<sup>42</sup>

### **Exhibicionista**

La exhibición de películas constituye la tercera etapa del proceso de producción de la industria cinematográfica y es el primer contacto que tiene el espectador con el producto filmico terminado.

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*

Las principales empresas de exhibición en la República eran:

- a) Organización Ramírez, con 321 pantallas
- b) COTSA, con 135 pantallas
- c) Cinematografía Estrellas de Oro, con 69 pantallas
- d) Intencine, con 40 pantallas
- e) Cadena Real, con 36 pantallas
- f) Guillermo Quezada, con 31 pantallas
- g) Temo Espectáculos S.A., con 27 pantallas
- h) Empresa Fantasio S.A., con 19 pantallas.<sup>43</sup>

Se puede decir que en la exhibición, se encuentra el punto culminante del proceso industrial de la cinematografía; es ella la que lleva al consumidor el producto cinematográfico; después de ser producida, promovida y distribuida, la película debe pasar su “prueba de fuego” ante el supremo juez que para ella es el público.

---

<sup>43</sup> Ruiz Solís, Judith, Tesis, “Efectos de la Nueva Ley Cinematográfica Mexicana 1992 y su Exhibición Comercial”, UNAM, C. U., Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1998, pp. 87-115.

## Actores, intérpretes y ejecutores

La doctrina y los diversos elementos directivos de la obra cinematográfica de las grandes empresas, discuten ardorosamente cuál es la función específica de los actores en la producción de la película. Para algunos autores, el actor debe ser asimilado al autor de una obra intelectual; y no a un mero interprete.

El autor intelectual y autores escénicos, aportan su talento, su inteligencia y dotes naturales y cumplen un rol esencial en el desarrollo de la obra. Afirman, como es autentico, que ciertos actores han llegado a crear personajes universales y permanentes. Los sostenedores de la teoría de que el intérprete no es autor, coautor ni colaborador del movimiento escénico argumentan que su labor no es creativa, sino solamente interpretativa normal, sin perjuicio de ellos asignen un marco extraordinario a la película o la valoricen en los casos en que la última es, prácticamente, una creación del autor.

Un sistema intermedio o transaccional, pretende introducir una escala de categorías entre los actores, distinguiéndolos entre los que desempeñan papeles principales, secundarios, extras, etc., concepción que no resiste al análisis por sus endeble fundamentos y por obra de la realidad, que asigna muchas veces, a una extra el suceso feliz de toda una representación.

La función del actor, su “status”, aún no ha sido debidamente aclarado y cabe decir que sus relaciones jurídicas y legales se ajustan a una modalidad *sui generis*, que puede integrar la basta serie de los contratos innominados.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*.

## **CAPÍTULO CUARTO**

### **PROBLEMÁTICA DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL EN RELACIÓN A LOS DERECHOS DE AUTOR**

1.- Establecer los problemas que aqueja nuestra cinematografía nacional desde el punto de vista de los derechos de autor nos lleva al planteamiento de quien es el autor de la obra. Nos referiremos a dos legislaciones en concreto, la Ley Federal de Cinematografía y su Reglamento y la Ley Federal de Derechos de Autor.

#### **1. JURÍDICO**

##### **Determinación del titular del derecho de autor**

Para poder concretar una idea clara de quien es el titular del derecho de autor o propiedad literaria y artístico basta entender primero que existe un creador primigenio, que en este caso es el llamado autor de la obra literaria, independientemente de las variaciones posteriores que pueda sufrir esta y por lo tanto estipular a que persona ha de atribuirse la calidad de propietario.

Cuando un escritor publica un libro, con su nombre verdadero o con un seudónimo, él es indiscutiblemente su autor. De ordinario concierta un contrato con un editor, en virtud del cual este se compromete a pagarle un porcentaje por cada ejemplar vendido.

Hasta cuando el autor abandona todos sus derechos pecuniarios, desinteresadamente o mediante el pago de una cantidad convenida, reserva siempre un derecho moral intransferible e inalienable. En definitiva, el escritor puede vender su derecho de autor, precisamente por que es titular de ese derecho.

El derecho de autor, abarca por lo general, el derecho moral de hacer respetar la obra.

Sea quien fuere el autor, y en casi todos los países, su derecho puede encontrarse limitado por la licencia legal u obligatoria de reproducción.

### **Determinación del titular del derecho de autor en materia de actualidades cinematográficas.**

Este tema difícilmente puede ser resuelto sin la intervención del legislador. Más que cualquier obra artística, la película es una obra colectiva que requiere la colaboración de escritores, argumentistas, directores de escena, actores, músicos, fotógrafos, etc., incluyendo capitalistas que suministran el material, sufragan los gastos y cargan con los riesgos de la empresa. Entre todas estas personas que han participado a la creación de la obra, y a veces viva competencia para atribuirse el título y las ventajas inherentes a la calidad del autor.

Ante la incertidumbre la jurisprudencia, y la legislación han buscado soluciones diferentes pero no han sido satisfactorias de modo que el problema permanece prácticamente insoluble.

En Alemania, Austria, Bulgaria, Italia, Líbano, Países Bajos, Polonia, y la Unión Soviética por mencionar algunos el titular del derecho de autor en materia cinematográfica es el productor, es decir, la empresa que ha reunido los capitales y contratado a los diversos colaboradores. Es por lo tanto al productor a quien se considera el titular del derecho de autor.

En Portugal y Checoslovaquia el titular es el director a pesar de estar aunado a la empresa por un contrato de alquiler de trabajo, es considerado, a causa de su poder directivo y de la gran libertad que se le concede en el aspecto artístico, el dueño de la obra.

En Gran Bretaña e Irlanda, el derecho de autor pertenece al propietario del negativo fotográfico, es decir, prácticamente a la empresa productora del film.

En fin, en Argentina, Colombia y Uruguay la ley establece una pluralidad de autores: la empresa productora, el autor del argumento y el compositor de la música. Italia adopta la misma norma, pero los autores son todavía más numerosos: el inventor del asunto, el argumentista, el músico, el director y la empresa que dispone de un derecho pecuniario, pero no del derecho moral.

Estas normas legislativas, sin embargo, no son más que supletorias o meramente interpretativas de la voluntad de las partes.

Un contrato particular puede modificar la norma y atribuir la calidad de autor a una o a varias personas diferentes.

En Francia, el problema no ha sido resuelto hasta ahora por la jurisprudencia. La empresa productora es titular del derecho de edición; con respecto a los otros derechos y en particular al derecho de representación, no se le considera ordinariamente, salvo convención en contrario, más que como la mandataria de los creadores artísticos del argumento, del guión, de la escenificación, de la música y hasta de la fotografía. Y los otorgantes pueden revocar el mandato y ejercer por sí mismos sus derechos si estiman que éstos se hallan mal defendidos.

### **Los profesionales de las empresas de cine (técnicos y demás colaboradores)**

En casi todos los países que tienen una industria cinematográfica, el personal de la misma se agrupa en poderosas organizaciones profesionales. Su estatuto profesional se beneficia naturalmente de la fuerza de estas organizaciones. Las condiciones de trabajo se fijan generalmente en contratos colectivos entre organizaciones profesionales de patronos y organizaciones profesionales de asalariados. Así ocurre, por ejemplo, en la Argentina, en México y en Italia, donde los técnicos y los trabajadores de los estudios deben formar parte, obligatoriamente, del sindicato de trabajadores de la industria cinematográfica. El estatuto es raramente fijado por la ley, salvo para ciertas instituciones públicas, como el Instituto Nacional del Cine educativo en el Brasil. En Italia fue redactado un proyecto de ley estableciendo el estatuto de los técnicos. En Francia, el estatuto del personal no ha escapado al incesante esfuerzo de reglamentación que caracteriza a ese sector informativo. Este estatuto está presidido por el principio absoluto de la tarjeta profesional, principio regulado por la legislación local.

Todos los colaboradores de empresas, sean cuales fueren su categoría y su misión, deben ser poseedores de una tarjeta de identidad profesional. Esta obligación rige tanto para los propietarios y los directores como para los técnicos o secretarios de rodaje y también para los actores y actrices. La tarjeta es expedida por comisiones profesionales. Para obtenerla se necesita:

- a) No haber sufrido ninguna condena infamante.
- b) Gozar de una reconocida probidad comercial y profesional.
- c) Justificar la capacidad profesional.<sup>45</sup>

### **Necesidad de proteger los derechos de autor**

Independientemente de la naturaleza jurídica de los derechos de autor, es incuestionable que la creación de una obra representa estudio, dedicación, tiempo, acuciosidad y muchos otros esfuerzos por parte del autor, los cuales deben ser protegidos no solo por razones jurídicas, sino también por ética de respeto al trabajo ajeno; citando al maestro Farel podemos afirmar que el autor al crear su obra “crea” también su propiedad, sin disminuir o afectar el patrimonio de nadie, consecuentemente el derecho de autor es algo vinculado al creador de la obra, es su pensamiento, es su trabajo, en alguna forma es su persona; un autor, refiriéndose a la producción literaria, expresó que para este, sus libros son “hijos de papel”, esta frase, además de bella es cierta en un sentido sentimental, respecto de la identificación y vinculación del autor con su obra.

---

<sup>45</sup> Terrou, Fernand, “El Derecho a la Información”, UNESCO, Paris, 1952, pp. 374-378.

En cuanto a la producción de la obra, se mencionará quien es el productor y lo que se menciona en ambas leyes. Se menciona un contrato de Asociación en participación entre el autor y el productor, en la Ley General de Sociedades Mercantiles, donde se habla de cesión de derechos y contrato de colaboración remunerada.<sup>46</sup>

Quienes son los titulares de explotación (Artículo 9º de la LFC), se habla de un derecho moral y un derecho patrimonial, en cuanto al primero, el (Artículo 22 LFDA), otorga, salvo pacto en contrario, el ejercicio del derecho moral al director realizador sobre la obra en su conjunto, y sin perjuicio del que le corresponda a los demás coautores. En cambio el derecho patrimonial, recae en el productor de la obra audiovisual, para ese tipo de creaciones se adoptan en forma genérica las disposiciones específicas para la obra cinematográfica que se consagran en el artículo 14 bis 2.b). El uso exclusivo es la facultad de usar y explotar en forma exclusiva títulos, nombres, denominaciones, características físicas y psicológicas distintivas de operación originales aplicados, de acuerdo con su naturaleza, a algunos géneros, como personajes humanos de caracterización, o ficticios o simbólicos.

Cuando dos o más personas presenten a su nombre una solicitud de reserva de derechos, salvo pacto en contrario se entenderá que todos serán titulares por partes iguales.

Las reservas de derechos serán nulas cuando, sean iguales o semejantes en grado de confusión con otra previamente otorgada o en trámite o que se demuestre tener un mejor derecho por un uso anterior, constante e

---

<sup>46</sup> Instituto Federal de Defensoría Pública.

ininterrumpido en México, a la fecha del otorgamiento de la reserva por mencionar dos ejemplos.

Registro Público Cinematográfico, para el perfeccionamiento moral y artístico del cine. La ley de 1949 no resultó adecuada para resolver los problemas por lo que se creó la Comisión de Fomento Cinematográfico. Y de ahí surgió la reforma respectiva de 1952, en la cual se estableció que la competencia y registro que la Ley Federal sobre Derechos de Autor atribuía a la Secretaría de Educación Pública, correspondería en lo sucesivo a la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación en todos los asuntos Cinematográficos. Esta ley vino a ser abrogada por el artículo segundo transitorio de la Ley de Cinematografía de 1952 y después de cuarenta años quedó abrogado por el artículo segundo transitorio de la Ley de Cinematografía de 1992.

Los registros correspondientes, y todas las consecuencias artísticas y morales que trae consigo.

Los registros de los derechos son en el Registro Público del Derecho de Autor, tiene por objeto garantizar la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos conexos y de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, así como dar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción. Las obras artísticas y los derechos conexos quedarán protegidos aun cuando no sean registrados. En el Registro Público del Derecho de Autor se podrán inscribir, las obras que presenten los autores, esta no faculta para publicar o usar en forma alguna la obra registrada a menos que se acredite la autorización

correspondiente, este hecho se hará constar en la inscripción, también se podrán inscribir los contratos relativos a los derechos conexos, los contratos de interpretación que celebren los artistas intérpretes o ejecutantes y las características gráficas y distintivas de obras.

El Registro Público del Derecho de Autor, tiene la obligación de inscribir las obras que le sean presentadas, tratándose de obras inéditas, la obtención de copias sólo se permitirá mediante autorización del titular del derecho patrimonial, cuando se trate de obras fijadas en soportes materiales distintos del papel, el solicitante deberá aportar los medios técnicos para realizar la duplicación, no se pueden inscribir las obras que son del dominio público o lo que ya este inscrito en el Registro.

El registro de una obra artística no podrá negarse ni suspenderse bajo el supuesto de ser contraria a la moral, al respeto a la vida privada o al orden público, salvo por sentencia judicial.

El registro de una obra literaria, no podrá negarse ni suspenderse so pretexto de algún motivo político, ideológico

Cuando dos o más personas soliciten la inscripción de una misma obra, ésta se inscribirá en los términos e la primera solicitud, sin perjuicio del derecho de impugnación del registro.

Las inscripciones en el registro establecen la presunción de ser ciertos los hechos y actos que en ella consten, salvo prueba en contrario. Toda inscripción deja a salvo los derechos de terceros. Si surge controversia, los

efectos de la inscripción quedarán suspendidos en tanto se pronuncie resolución firme por autoridad competente.

En las inscripciones se expresará el nombre del autor y, en su caso, la fecha de su muerte, nacionalidad y domicilio, el título de la obra, la fecha de divulgación, si es una obra por encargo y el titular del derecho patrimonial. Para registrar una obra bajo seudónimo, se acompañará a la solicitud en sobre cerrado los datos de identificación del autor, bajo la responsabilidad del solicitante del registro.

Cuando dos o más personas hubiesen adquirido los mismos derechos respecto a una misma obra, prevalecerá la autorización o cesión inscrita en primer término, sin perjuicio del derecho de impugnación del registro.

Cuando el encargado del registro detecte que la oficina a su cargo ha efectuado una inscripción por error, iniciará de oficio un procedimiento de cancelación o corrección de la inscripción correspondiente, respetando la garantía de audiencia de los posibles afectados.<sup>47</sup>

Adecuación a los requerimientos internacionales que estaban gestándose vía el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) y el Tratado de Libre Comercio. En 1990 el gobierno federal veía que la nueva casta de inversiones prefería las bolsas de valores del sudeste asiático o los nuevos mercados de Europa oriental en lugar de los mexicanos. Para atraerlos, el Ejecutivo Federal rescato la idea del acuerdo del libre comercio con Estados Unidos. A través de las negociaciones internacionales nuestro gobierno

---

<sup>47</sup> LFDA, Título VIII, Cap. I arts. 162-172.

propuso a los Estados Unidos un acuerdo, que tendría por nombre Tratado de Libre Comercio (TLC), con lo que se lograría un poderoso bloque económico que nos haría más competitivos con la Unión Europea y Japón. Después de largas pláticas el país del norte decidió filtrar la noticia.

Por otro lado el gobierno canadiense dudó en formar parte del TLC por descontentos en como se había desempeñado el libre comercio con los estadounidenses. Sin embargo en México la idea fue aceptada ya que “atraería inversiones al país, aumentarían los empleos, regresarían capitales fugados, entraríamos a la modernidad postmoderna y nos colocaríamos de golpe en el *“first world”*, mientras que la oposición de izquierda lo rechazaron. Finalmente en noviembre de 1993 fue aprobado el TLC.

Mientras tanto la Organización Mundial de Comercio (OMC) vino a sustituir al GATT a partir de 1995.

En gran medida la etapa salinista en materia cinematográfica es recordada como una catástrofe que tuvo sus raíces en las negociaciones del TLC ya que fue incluida la industria cinematográfica a esa integración comercial con Estados Unidos y Canadá. Primero se avisó que en breve dejaría de ser válida la fracción XII del artículo 2º de la Ley Cinematográfica, en la que se establecía como obligatorio un porcentaje menor al 50 del tiempo total de pantalla para la exhibición de películas nacionales. Dicho porcentaje nunca se cumplió debido a la incapacidad de la industria para producir suficientes películas anuales, manteniendo apenas un 30 o 35 por ciento de esa mitad. A partir de 1988, dicho tiempo se redujo hasta un incómodo diez por ciento, se asienta en la nueva ley de 1992; lo que implicó que la producción mínima

sería de diez a quince largometrajes anuales, medida que provocaría la desbandada de los productores privados. Dicha ley debía satisfacer las exigencias antiproteccionistas del TLC y como fue aprobada con urgencia, la redacción de su reglamento quedó postergada por años argumentando que no había acuerdo en problemas como el del doblaje.

Por su parte, el Estado también pareció huir de esta actividad en consecuencia de la quiebra de sus corporaciones cinematográficas.

El Banco Nacional Cinematográfico, bastante lastimado terminó siendo sepultado, las distribuidoras estatales se desmembraron, las productoras creadas en 1974 y 1975 respectivamente CONACINE y CONACITE II fueron liquidadas en 1990 y el IMCINE recibió un escaso apoyo para producir.

El número de cintas producidas tanto en empresas privadas como por el Estado descendió año tras año hasta llegar en 1994 a su cifra más baja desde 1936, 28 en total, de las cuales Televisine produjo 19. A continuación presento un cuadro sobre la cantidad de películas producidas en este período:

PRODUCCION DE CINE MEXICANO POR LARGOMETRAJES (1988-1994)

	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	TOTAL
Prod grl.	76	92	75	62	58	49	28	440
Participación del Estado	5	6	6	14	8	9	3	51

(Fuente: Emilio García Riera) (arts. 7,8 y 147) (52)

4.- Aparece un nuevo cuerpo legal que es el vigente en México y que seguiremos llamando Ley de 1999. Tal reglamento no fue publicado sino hasta el 2001. Este marco legal que pretende regular a la industria cinematográfica mexicana guarda una íntima relación con la Ley Federal de Derecho de Autor cuyo objetivo es promover la distribución, y exhibición de películas, así como su rescate y preservación entre otras cosas. (art. 148 fr. V)

La obra cinematográfica, podrá utilizarse sin alterarse y para esto se hará una reproducción de una copia para archivo y las medidas de seguridad y preservación deberán ser mayores para las cintas agotadas, descatalogadas y en peligro de desaparecer.<sup>48</sup>

En cuanto al creador de una obra literaria. Limitaciones del Derecho de Autor y de los derechos conexos. De las limitaciones por causa de utilidad pública.(art. 147 LFDA). De la limitación de los derechos patrimoniales (art. 148, 149 LFDA)

Toda obra cinematográfica podrá utilizarse con la autorización del titular del derecho patrimonial, se habla en la ley de que incluso se puede proyectar una obra cinematográfica sin autorización, siempre y cuando sea abierta al público y no haya cargos de admisión y tenga como propósito el de promover la venta de la obra o fines culturales.

Otra problemática que aborda nuestro tema, es el de la propiedad intelectual relacionada con la producción, distribución.

---

<sup>48</sup> Ontiveros Aguilera, Brenda Alejandra, "El Melodrama en el Cine Mexicano del Periodo Salinista 1988-1994", Tesis UNAM Facultad de Ciencias de la Comunicación, México, 2001, pp. 61-62.

En cuanto a la producción, las obras futuras, sólo podrán ser objeto de contrato cuando se trate de obra determinada cuyas características deben quedar establecidas en él. Y Serán nulas las obras en donde el autor se comprometa a no crear obra alguna.

Los titulares de los derechos patrimoniales ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario. La ley menciona que se exceptúan de esto las obras audiovisuales.

Los derechos del contrato de producción caducarán, si la realización de la obra audiovisual no se inicia en el plazo estipulado por las partes o por fuerza mayor.

En dado caso que se pretenda hacer cambios a la obra literaria a la hora de la elaboración de un guión cinematográfico, deberá consultarse al autor del derecho moral salvo que estos hayan sido vendidos, sin embargo puede estipularse en una cláusula especial que el que goce de los derechos patrimoniales, deberá respetar el guión original.

Lo mismo para el caso de la publicidad de la obra, ya que esta puede afectar de manera irreparable la imagen de una obra literaria.

La ley es clara al decir que salvo pacto en contrario, la persona física o moral que comisione la producción de una obra o que la produzca con la colaboración remunerada de otras, gozará de la titularidad de los derechos patrimoniales sobre la misma y le corresponderán las facultades relativas a la

divulgación, integridad de la obra. La persona que participe en la realización de la obra, en forma remunerada, tendrá el derecho a que se le mencione expresamente su calidad de autor, artista, intérprete o ejecutante sobre la parte o partes en cuya creación haya participado.

El derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual deberá de estar acordado expresamente.

Las personas legitimadas para formar parte de una sociedad de gestión colectiva podrán optar libremente entre afiliarse a ella o no y elegir entre ejercer sus derechos patrimoniales en forma individual, por conducto de apoderado o a través de la sociedad. No podrán imponer como obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación, ni la totalidad de la obra o de producción futura.

En cuanto a la distribución, las obras deberán de distribuirse ya sea para su venta o arrendamiento, en copia original.

Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir, la distribución de la obra, incluyendo su 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 la LFDA.

Los autores o los titulares de los derechos patrimoniales una vez que se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.

Los organismos de radiodifusión tendrán el derecho de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones, la distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema.

Las obras cinematográficas, podrán utilizarse siempre que no se afecte la explotación normal de la obra, sin autorización del titular de los derechos patrimoniales cuando la distribución sea por medio de dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras que sean visibles desde lugares públicos.

Son obligaciones de las sociedades de gestión colectiva, inscribir su acta constitutiva y estatutos en el Registro Público del Derecho de Autor, una vez que haya sido autorizado su funcionamiento, así como las normas de recaudación y distribución, los contratos que celebren con usuarios y los de representación que tengan con otras de la misma naturaleza, y las actas y documentos mediante los cuales se designen los miembros de los organismos directivos y de vigilancia, sus administradores y apoderados, todo ello dentro de los treinta días siguientes a su aprobación, celebración, elección o nombramiento, según corresponda.

Problemática de la exhibición. Por otro lado dentro de la producción de la obra se habla del tiempo en pantalla, se planteó en su (Artículo 3° transitorio LFDA) contrario a los requerimientos tutelares de la industria cinematográfica nacional, un porcentaje decreciente del tiempo en pantalla destinado al cine mexicano, en contraposición al del 50% que se contemplaba en la anterior legislación y que en realidad nunca se cumplió en la práctica. A partir de la entrada en vigor de la Ley y hasta el 31 de diciembre de 1993, un 30%; durante 1994, el 25%; en 1995, el 20%; en 1996, el 15% y, finalmente del 1° de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10% en la actualidad.

Este precepto transitorio resultó también letra muerta porque sus términos no se cumplieron, puesto que la cinematografía estadounidense preponderante en el país, llegó a acaparar casi el 95% de los espacios de exhibición, y ello como consecuencia de las políticas antiproteccionistas de los acuerdos de libre comercio; en éstos, por ejemplo en el TLC, la cinematografía se ha considerado erróneamente como un mero “servicio de esparcimiento”, ignorándose de esta manera su función educativa y cultural. Así se lee en el Anexo I del TLC, referido a las reservas con respecto a medidas existentes y compromisos de liberación con relación a México y dentro del Sector de Comunicaciones y Subsector Servicios de Esparcimiento (cines), que 30% del tiempo anual en pantalla en cada sala puede ser reservado a las producidas por mexicanos dentro o fuera del territorio nacional. El estricto alcance de esta norma es que nuestro país se compromete a dar 70% del tiempo anual en pantalla a Estados Unidos.

Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir la exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras artísticas como lo es la obra cinematográfica.

El doblaje. En cuanto al doblaje y subtítulo, el (Artículo 8º) prescribía que las películas serían exhibidas al público en su versión original y en su caso, subtítuladas al español, y que aquellas destinadas al público infantil y los documentales educativos podrían exhibirse dobladas al español.

Aparece un texto en la LFDA que reza “una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones, no podrán, salvo estipulación en contrario o particular, oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por hilo al público, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de la obra cinematográfica”. Como se puede apreciar, el legislador mexicano adoptó este texto en el segundo párrafo del (Artículo 99 de la LFDA), que se relaciona con el 68, el cual indica que por el contrato de producción audiovisual “los autores o los titulares de los derechos patrimoniales en su caso, ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtítulo de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario”; de manera expresa, quedan exceptuadas de esta disposición las obras musicales, por lo que el precepto atenta, para el caso de los demás autores, contra el principio de igualdad ante la ley consagrado en nuestra Constitución.

Llama la atención el hecho de que, por un lado, el (Artículo 99) en su segunda oración *in fine* sigue el texto convencional, mientras que, por el otro el (Artículo 68) excluye de los derechos patrimoniales transmitidos, la

prerrogativa del “doblaje”, se crea así un problema de interpretación, y con ello un conflicto de intereses, puesto que el (Artículo 8° LFC) limita el doblaje a un determinado tipo de producciones cinematográficas, para tutelar de esta manera el carácter de “obra cultural y artística” a que se refiere su (Artículo 6°), el cual obliga a la preservación y rescate de ésta en su forma y concepción originales. Con ello, en términos culturales se vulneraría el principio de preservación de la obra en su concepción original, que tiende a conservar así la versión primigenia de sus creadores. En otras palabras, no resulta lo mismo apreciar Casablanca en su versión original que en una versión “doblada”, o cualquier filme de Mario Moreno Cantinflas en el que se pretende hacer el doblaje de su voz, lo que privaría a las generaciones futuras de apreciar la peculiar forma de hablar del mimo mexicano y los modismos que emplea lo que incluso dio origen a un nuevo verbo dentro del castellano: cantinfllear. Pese a estos argumentos, empresas estadounidenses han ocurrido al juicio de amparo, en el que atacan de inconstitucional, desafortunadamente con éxito, el (Artículo 8° LFC), sustentándose básicamente en la violación a la libertad de trabajo; esto es, sin que el juzgador apreciara o tomara en cuenta, al momento de resolver, los valores culturales o artísticos de la obra cinematográfica ni, en especial, lo indicado en el (Artículo 6° de ese cuerpo normativo).

Una vez que los autores o los titulares de los derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra, no podrán oponerse al subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.

Las sanciones aplicables.

La omisión de la leyenda “Derechos Reservados” y los demás requisitos que menciona la Ley, será sancionado por la misma, pero esto no implica la pérdida de los derechos de autor. El Instituto Nacional del Derecho de Autor, tiene que realizar investigaciones respecto de presuntas infracciones administrativas. Ordenar y ejecutar los actos provisionales para prevenir o terminar con la violación al derecho de autor y derechos conexos. Imponer las sanciones administrativas que sean procedentes, y lo que determine la presente Ley.

### **Delitos contra la propiedad autoral**

Los delitos contra la propiedad autoral son los actos u omisiones que atentan contra los derechos que el creador de una obra tiene respecto de la misma y que son, que se les reconozca su carácter de autor, dar a conocer su obra, se respete la integridad de esta y obtenga beneficios económicos de la misma.

#### **Utilización ilegal de obra protegida. artículo 424, fracción 3. Código Penal.**

El delito previsto en el art. 424, fr. III del Código Penal, consiste en usar en forma dolosa, con ánimo de lucro y sin la autorización correspondiente obras protegidas por la ley autoral. El vocablo usar, contenido en el texto del numeral y fracción en comentario es sumamente amplio y entendemos ese término en el sentido de utilizar, la obra, por cualquier medio, según la naturaleza de esta, en forma pública o privada; dolosamente, esto es un elemento subjetivo de conocimiento y voluntad, equivalente a las conocidas frases empleadas en múltiples de preceptos de a sabiendas con conocimiento;

los fines de lucro son aquellos dirigidos a obtener un beneficio económico; la falta de autorización no significa que haya oposición expresa del titular de los derechos de la obra protegida, simplemente que se carezca de la autorización, que debe ser expresa y por escrito; obra protegida es la creación original susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier medio y que es reconocida y tutelada respecto de su autor.

**Producir, reproducir, introducir al país, almacenar, distribuir, vender o arrendar copias de obras, fonogramas, videogramas o libros, protegidos, y legalmente. artículo 424 bis, fracción i; primer párrafo. Código Penal.**

Encontramos en el artículo, fracción y párrafo arriba citados diversas formas de conductas delictivas, las cuales brevemente trataremos de explicar.

Producir es elaborar, fabricar, crear, pero no creemos que sea este el sentido que se quiere dar al vocablo aludido, pues entonces no se estaría usurpando ningún derecho, sino creando, “produciendo” una obra; consideramos que el término adecuado es el que se enuncia enseguida, que es “reproduzca”; reproducir entendemos la acción de realizar uno o varios ejemplares de una obra, de un fonograma, o de un videograma originales, es cualquier forma tangible, incluyendo cualquier almacenamiento permanente o temporal por medios electrónicos, aunque se trate de la realización bidimensional de una obra tridimensional o viceversa; reproducir es volver a producir, es hacer copias.

Introducir al país se entiende que es una importación ilegal, aun cuando pudiesen cubrirse las prestaciones fiscales, la ilegalidad se encuentra en los fines que se persiguen, esto es, la especulación comercial, la existencia de dolo y la falta de autorización que conforme a la ley de la materia debe haber.

Almacenar es guardar, tener, poseer determinados bienes en cantidades o volúmenes grandes, según el caso; transportar es trasladar esos bienes de un punto a otro, dentro o fuera del territorio nacional; vender es entregar o prometer la entrega de las obras u objetos que se mencionan en el precepto en estudio, a cambio de una cantidad de dinero; arrendar es transmitir la posesión temporal de los multicitados bienes por una suma de dinero.

Por copias de obras entendemos reproducciones de creaciones originales susceptibles de ser divulgadas por cualquier medio; fonograma es toda fijación exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos; videograma es la reproducción 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 folklore, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido; libro es una publicación unitaria, no periódica, de carácter literario, artístico, técnico, educativo, informativo o recreativo, impresa en cualquier soporte, cuya edición se haga en su totalidad de una sola vez en un volumen o a intervalos en varios volúmenes o fascículos comprendiendo también los materiales complementarios en cualquier tipo de soporte, incluido en electrónico, que conforme, conjuntamente con el libro, un todo unitario que no pueda comercializarse separadamente.

La protección de las diversas obras la establece la ley en comentario mediante dispositivos que protegen al autor y a quienes con autorización del autor publiquen, reproduzcan, graven, editen, interpreten y distribuyan o realicen cualquier acto de difusión o comercialización legal.

Por forma dolosa entendemos el elemento subjetivo de conocimiento y voluntad para la realización del ilícito; especulación comercial es, para efectos de la fracción y artículo en comentario, una forma de comercio indebido, ilícito, ventajoso, desleal, aprovechando ciertas condiciones económicas.

Las diversas conductas que señala el dispositivo legal en estudio, deben llevarse a cabo sin autorización del titular de los derechos de autor o de los derechos conexos; autorización que en todo caso debe ser expresa, no simplemente una falta de oposición a que se realicen las conductas señaladas, omisión que puede ser por ignorancia no imputable al titular de los derechos mencionados.

Derechos de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de las obras en las ramas o materias que señala el artículo 13 de la ley autoral; derechos conexos son los relacionados, derivados de los derechos autorales, tales como los de los editores, intérpretes, ejecutantes, distribuidores legítimos, organismos de radiodifusión y otros análogos.

**Vender, en vías o lugares públicos, con fines de especulación comercial, obras, fonogramas, videogramas o libros protegidos por la ley federal del derecho de autor. artículo 424 ter. Código Penal.**

El precepto que ahora es comentado prevé y sanciona como delito vender, esto es, transmitir la propiedad de las obras que el numeral señala, por un precio cierto y en dinero a cualquier consumidor final, o sea la persona del público en general que adquiere la obra, fonograma, videograma o libro para su uso personal, familiar, o exhibición en algún lugar público, como restaurante, hotel, cantina, u otro lugar semejante, pero es un adquirente o

consumidor final, no intermediario; vías públicas podemos entender los lugares de tránsito peatonal o vehicular destinados al uso común, no privado, al uso público; lugares públicos son aquellos a los cuales puede tener acceso la población en general, tales como estaciones del metro, centrales camioneras, terminales ferroviarias, aeropuertos; a veces con ingreso a las personas un tanto restringido, como en el caso de que se requiera boleto para entrar al lugar.

El tipo penal en estudio requiere la forma dolosa, esto es la voluntad y la intención de realizar la conducta delictiva; los fines de especulación comercial los entendemos como actividad habitual de comercio, en este caso, ilegal, vender reiteradamente con ánimo de lucro, las obras, fonogramas, videogramas o libros a que se refiere la fracción I del artículo 424 bis del Código Penal, o sea obras protegidas por la Ley Federal del Derechos de Autor.

No importa que el sujeto activo tenga otra actividad laboral diversa, ni que el comercio de tales obras no sea su fuente principal de ingresos, basta con la realización de la conducta delictiva con los elementos que señala el tipo para que se produzca el delito, ya sea que se consume o no.

El segundo párrafo del numeral en comentario remite al artículo 424 bis de Código Penal para el caso de que la venta se lleve a cabo en establecimientos comerciales o de manera organizada o permanente, supuesto en el cual podríamos encontrar uno u otros ilícitos, tales como la asociación delictuosa.

## **Explotación ilegal de una interpretación o una ejecución. artículo 425. Código Penal.**

La Ley Federal del Derecho de Autor protege no sólo a los creadores de las obras, los autores; también son sujetos de la tutela jurídica de dicho ordenamiento los artistas, intérpretes o ejecutantes, estableciendo bien claro el artículo 115 de la citada ley que los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes no afectarán de manera alguna los derechos autorales sobre las obras literarias o artísticas.

Por artista, intérprete o ejecutante se entiende el actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión folklórica o alguna diversa actividad semejante a las anteriores. Las interpretaciones o ejecuciones son las manifestaciones de las mencionadas actividades, fijadas en forma visual, sonora o audiovisual.

Encontramos como derechos propios de los intérpretes o ejecutantes el derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones; derecho de oposición a toda deformación, mutilación, comunicación pública de sus ejecuciones o interpretaciones; fijación de estas sobre un material; reproducción de la fijación de las interpretaciones o ejecuciones aludidas (art. 117 y 118 Ley Federal del Derecho de Autor).

Los fines de lucro consisten en la utilización de una obra para obtener beneficios económicos directa o indirectamente. La conducta típica debe ser dolosa, como se asienta en el artículo 425 del Código Penal, “a sabiendas”;

también es elemento del tipo que el sujeto activo carezca de derecho para llevar a cabo la explotación esto es, que no sea autorizado por el o los interpretes o ejecutantes o por sus representantes.

Los derechos sobre las interpretaciones y las ejecuciones, como los derechos autorales, tienen un significado económico y su explotación con fines de lucro para obtener un beneficio pecuniario, si no se cuenta con la autorización correspondiente, es sancionada penalmente.<sup>49</sup>

### **El saqueo de la obra literaria**

Las relaciones entre literatura y cine no pueden ser reducidas, como suele hacerse, al parangón entre las obras narrativas y los films que de ellas se extraen. Sin embargo, para conducir el razonamiento sobre cuestiones diversamente complejas es necesario, previamente, ordenar la materia de esas relaciones. La relación entre texto literario y film se puede considerar desde dos puntos de vista: el del autor y el del espectador.

El caso común corresponde al saqueo de la obra literaria, que es “manoeada”, sin escrúpulos, por ignorancia o pereza o para explotar el éxito comercial lo principal no es aquí hacer arte sino vender: vender a la masa de espectadores percibiendo en cambio una cuota mínima, el precio de la entrada al cine. La propia forma en que se presenta por lo general el film, sumamente diversa de la forma de la lectura determina que el público no logre, como en el caso del lector, detenerse en este o aquel punto oscuro, volver atrás para aclarar una confusión y ni siquiera rever de inmediato un pasaje

---

<sup>49</sup> Protección Penal de la Propiedad Intelectual, Instituto Federal de Defensoría Pública.

particularmente difícil o regular la velocidad a la que puede aprehender un determinado sentido según su capacidad personal.

Frente a tales “adaptaciones” el espectador compete (capaz de hacer comparaciones) no pretende peras del olmo, no pierde tiempo en comparaciones y citas doctas; se limita a pedir el respeto de las leyes del espectáculo: que el filme sea agradable, movido, interesante, colorido, que llene los ojos. Si bien, como es natural sea necesario verificar cuanto de ideológico existe en el momento de la evasión, distensión, etc. Y de la elección de los contenidos objetivizados que lo llenan.

Existen films que se presentan como hechos culturales y es necesario arrojar a la fosa común de los saqueadores de las obras literarias. No son infieles por perseguir vías autónomas, y tampoco son fieles por el respeto a la sustancia del texto original: manosean personajes y circunstancias, por ignorancia o falta de escrúpulos, aún cuando con frecuencia usufructúan del aporte, en fase de guión, de escritores ilustres. El film en estos casos fracasa no solo en el plano de la adhesión a la obra literaria, sino también como representación espectacular autónoma de gestas y aventuras, porque las razones de su devenir no son inmediatas y sugeridas espontáneamente por el desarrollo mismo de los hechos narrados, sino que se refieren continuamente a las razones de la novela o del cuento, sin las cuales resultan arbitrarias.<sup>50</sup>

Regalías. Otro problema que aqueja dentro del tema de los derechos de autor es lo relacionado con el adeudo que tienen las cadenas exhibidoras con

---

<sup>50</sup> Baldelli, Pio, “El Cine y la Obra Literaria”, Ed. ICAIC, La Habana, 1966, pp. 9, 10, 19 y 20.

la Sociedad Mexicana de Directores, por concepto de derechos de autor de los materiales que comercializan.

De acuerdo con las leyes federales de Derechos y de Cinematografía, del total de los recursos recaudados por la exhibición de películas, se debe destinar 1.65% del dinero para el pago de derechos.

Ese porcentaje debe ser distribuido a los escritores y adaptadores en un 0.30% cada uno; para los compositores de música 0.50% cada uno; para los intérpretes y actores 0.15%; para ejecutantes de música 0.15% y para los directores 0.25%, cosa que no es así. No se causarán regalías por ejecución pública cuando sea mediante un transmisión recibida directamente en un aparato monorreceptor de radio o televisión del tipo comúnmente utilizado en domicilios privados, tampoco cuando se efectúe un cobro para ver u oír la transmisión o no forme parte de un conjunto de servicios, cuando no se retransmita la transmisión recibida con fines de lucro y cuando el receptor sea un causante menor o una micro industria. Las sociedades de gestión colectiva no podrán intervenir en el cobro de regalías cuando los socios elijan ejercer sus derechos en forma individual respecto de cualquier utilización de la obra o bien hayan pactado mecanismos directos para dicho cobro.

Cuando los socios hayan dado mandato a las sociedades de gestión colectiva, no podrán efectuar el cobro de las regalías por sí mismos, a menos que lo revoquen.

Recaudar para sus miembros las regalías provenientes de los derechos o derechos conexos que les correspondan, y entregárselas previa deducción de

los gastos de administración de la Sociedad, siempre que exista mandato expreso.

Recaudar y entregar las regalías que se generen a 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.

Son obligaciones de las sociedades de gestión colectiva, Liquidar las regalías recaudadas por su conducto, así como los intereses generados por ellas, en un plazo no mayor de tres meses, contados a partir de la fecha en que tales regalías hayan sido recibidas por la sociedad. El porcentaje del monto de recursos obtenidos por la sociedad, que se destinará a las reglas a que han de someterse los sistemas de reparto de la recaudación. Tales reglas se basarán en el principio de otorgar a los titulares de los derechos patrimoniales o conexos que representen, una participación en las regalías recaudadas que sea estrictamente proporcional a la utilización actual, efectiva y comprobada de sus obras, actuaciones, etc.

El Instituto Nacional del Derecho de Autor, propondrá las tarifas para el pago de regalías a solicitud expresa de las sociedades de gestión colectiva o de los usuarios respectivos.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> NOTIMEX, "Exhortan Directores a Exhibicionistas a pagar adeudo sobre Derechos de Autor", La Jornada, México, 10 de enero de 2003, p. 20°.

Censura y mutilación de la obra cinematográfica. En otro orden de ideas, la obra debe de respetarse tal cual como ha sido creada, ya que es un reflejo de nuestra sociedad y no podemos pasar en alto que ciertos documentos cinematográficos como los documentales hayan sido ocultados e inclusive destruidos, ya no se diga mutilados o censurados, que por desgracia unos apenas se están viendo la luz en aras del siglo XXI y unos ni siquiera se sabe de su conocimiento, interfiriendo el paso de la historia, documentos que reflejan cada momento que vivimos los mexicanos y que es justo y necesario que tengamos el derecho de conocer nuestra verdadera historia para saber quienes somos, de donde venimos y mejorarnos. Tal es el ejemplo de los documentos cinematográficos de principios de siglo en época de la Revolución, que gracias a ellos podemos observar imágenes de nuestro México Revolucionario.

Los mexicanos somos seres pensantes, inteligentes y contamos con grandes intelectuales que nos han enseñado que el conocimiento de la verdad es mejor que esconderla o censurarla.

De ahí mi defensa de evitar la censura en toda aquella obra audiovisual documentales nacionales y extranjeros, así como las películas de ficción.

Que después de nuestros ojos, retrata la vida y los pasajes cotidianos de la manera más verosímil posible, sobre todo los documentales. Debe mantenerse la versión primigenia de sus creadores en aras de la memoria cultural y para beneficio de las generaciones futuras. Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo, 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 o modificar su obra, retirarla del comercio.

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

### **La censura y la publicidad**

En la mayor parte de los países, las películas antes de ser presentadas ante el gran público, deben recibir una autorización de la censura. En los países en que el cine es industria nacional, las películas son en cierto modo encargadas por el propio país y ejecutadas a su costa por organismos oficiales; no tienen, pues, necesidad de ser autorizadas, antes de su primera presentación, por ningún organismo supervisor.

Cuando se trata de películas extranjeras el papel de la censura lo desempeña la comisión que decide su adquisición, ya que el comercio exterior cinematográfico es un monopolio del Estado. Las consideraciones que influyen para que una película sea aceptada o rechazada cuando pertenece a la producción extranjera, son sumamente diversas. En la mayoría de los casos se trata de una selección preferente más que de una censura propiamente dicha.

En los demás países, la censura reviste diversos aspectos y funciona bajo organizaciones diferentes.

Lo referente al título original. En cuanto al Título Original, el título de la obra requiere atención especial. En la práctica, este asunto ha creado una serie de conflictos, sobre todo en los casos en que la Dirección de Cinematografía otorga autorizaciones a películas extranjeras cuyo título traducido al castellano vulnera derechos adquiridos por productores que gozan del mismo título sobre las producciones nacionales.

Al respecto debe señalarse que si bien es cierto que la LFDA establece que no son objeto de protección los nombres, títulos o frases, la condición es que éstos se utilicen de manera aislada (fracción V del artículo 14). Por otro lado, debe entenderse que los títulos vinculados a una obra forman parte de ésta y sirven para identificarla de otras similares, no sólo con el objeto de una tutela de índole autoral, sino también con fines de protección al público consumidor.

En tal sentido, ha de concluirse que el título de una obra cinematográfica está protegido y debe constituir una inhibitoria para que otras empresas productoras o distribuidoras utilicen el mismo para otras producciones, bien sean nacionales o extranjeras. En las inscripciones se expresará el nombre del autor y, en su caso, la fecha de su muerte, nacionalidad y domicilio, el título de la obra, la fecha de divulgación, si es una obra por encargo y el titular del derecho patrimonial.

Para el otorgamiento de las reservas de derechos, el Instituto tendrá la facultad de verificar la forma en que el solicitante pretenda usar el título, nombre, denominación o características objeto de reserva de derechos a fin de evitar la posibilidad de confusión con otra previamente otorgada.

Son infracciones en materia de derechos de autor, emplear dolosamente en una obra un título que induzca a confusión con otra publicada con anterioridad.

Constituyen infracciones en materia de comercio, usar o explotar un nombre, título, denominación, características físicas o psicológicas, o características de operación de tal forma que induzcan a error o confusión con una reserva de derechos protegida.

Otro problema es el término videograma. Un comentario adicional requiere la desafortunada incorporación en la LFDA del término videograma, que no es otra cosa que el soporte de la obra audiovisual. Esta falta de técnica legislativa fue cometida por el legislador dentro del título V, referido a los derechos conexos, específicamente en el capítulo V (artículos 135 al 138). Al tratar de equipararlo con la definición de fonograma, allí el legislador considera al videograma “como la fijación de imágenes asociadas, con o sin sonido, que den la 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 ‘folklore’, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido”. La desafortunada comparación sigue plasmándose en la Ley cuando se define al “productor de videogramas” como “la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual”.

La realización de uno o varios videogramas, en cualquier forma tangible, incluyendo cualquier almacenamiento permanente o temporal por medios electrónicos, aunque se trate de la realización bidimensional de una obra tridimensional o viceversa.

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.

La duración de los derechos regulados es de cincuenta años a partir de la primera fijación de las imágenes en el videograma.

El plagio. Por otro lado, buscar un mecanismo para evitar el plagio de películas que se obtienen por Internet ya que por tratarse de un medio electrónico, es más fácil su control. Las sanciones y las infracciones deben ser fuertes.

El Instituto podrá negar la renovación a que se refiere el presente artículo, cuando de las presentes constancias exhibidas por el interesado, se desprenda que los títulos, nombres denominaciones o características, objeto de la reserva de derechos, no han sido utilizados tal y como fueron reservados.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Palma Cruz, Enrique C., "El Cine Mexicano de los 80: Agudización de su Crisis", Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1990, pp. 426-435.

Se ha tenido que buscar una solución actual que se vaya incrementando en nuestras leyes.

Dificultades que se presentan desde el nacimiento de la obra misma que en este caso se trata de una obra cinematográfica u obra audiovisual como se le ha llamado genéricamente, hasta la exhibición de la misma.

## **CAPITULO QUINTO**

### **PROPUESTA DE REFORMAS Y ADICIONES A LA LEY CINEMATOGRAFICA EN RELACION CON LA LEY AUTORAL**

La modificación de la legislación cinematográfica es una necesidad. Los primeros intentos legislativos en la industria cinematográfica se dan en el año de 1913, a través del Reglamento de Censura Cinematográfica. Posteriormente la necesidad de regular al fenómeno cinematográfico en sus procesos: producción, distribución y exhibición, trajo consigo la promulgación de la ley de cinematografía en 1949 y su reglamento en 1952.

A principios de la década de los noventas, las condiciones de la industria eran muy diferentes a las que existían cuando surgió la Ley de Cinematografía, esa legislación fue imprecisa e inoperativa. El desarrollo de la producción cinematográfica trajo nuevos fenómenos, imposibles de regular. En muchos de los casos la ley cinematográfica sólo existe de nombre, pues sus estatutos son violados continuamente por exhibidores, productores y distribuidores.

En aquellos tiempos los postulados de la ley eran contrarios al libre desarrollo de una industria que tiene su base en la expresión cultural. El Estado y sus legisladores sólo han visto al cine como algo que hay que reprimir controlar y vigilar, de ahí que la institución encargada de la cinematografía sea la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección de Cinematografía y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mucha de la responsabilidad de guiar a la industria ha recaído en esta última. Desgraciadamente el mayor peso de dirección lo conserva Gobernación.

Si el cine pertenece al ámbito cultural, es inexplicable que la Secretaría de Gobernación y muchas instituciones de Estado tengan ingerencia en el cine. Esto provoca una burocratización alarmante que engendra confusión y vacío de poder. El cine debe pertenecer directamente a la Secretaría de Educación Pública.

En la actualidad el manejo de la industria filmica es responsabilidad de IMCINE y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Sin embargo, la Dirección de Cinematografía conserva algunas funciones importantes como la supervisión filmica.

En cuanto a la propaganda en el extranjero de las películas mexicanas, que se remarca en la legislación, podemos decir que la industria cinematográfica mexicana es una de las menos apoyadas en el mundo. Por esta razón pocos premios se obtienen en los festivales internacionales y cada vez se pierden más mercados en el extranjero. En el mismo artículo II fracción XVI, la ley confiere a la Dirección de Cinematografía, la regulación de la distribución de películas mexicanas, con el fin de fomentar la producción, la oportuna y equitativa exhibición de las películas y la protección de los intereses del público.

La exhibición a principios de los años noventas operaba al margen de los estatutos legislativos, estas violaciones tienen serias repercusiones

económicas para los productores. Cada año un número considerable de películas permanecen “enlatadas” en espera de su exhibición. El público sigue viendo producciones norteamericanas, claro en salas que pasaron de estar en un pésimo estado higiénico, a salas de primer mundo, con sofisticados sistemas de audio de compañías exhibidoras de nombre CINEMEX, CINEMARK, CINEPOLIS, etc. Hace apenas un poco más de una década el circuito Ramírez se ríe de la ley de cinematografía en su artículo II fracción XII que establece que el tiempo de pantalla del cine mexicano en la exhibición no deberá ser menor al 50%. Desgraciadamente en los últimos años y en la actualidad no se ha respetado con esta fracción ya que las cadenas exhibidoras se han encargado de exhibir material extranjero en el mayor porcentaje y esto ha llevado a que nuestra ley actual de cinematografía en uno de sus artículos transitorios mencione que se exhiba únicamente un 10% como mínimo.

## **COMENTARIOS A LAS REFORMAS DESDE 1949 A LA FECHA.**

### **Producción**

Artículo 2.- (LFC) Es inviolable la libertad de realizar y producir películas.

Artículo 7.- (LFC) Para los efectos de esta Ley se consideran de producción nacional, las películas que cumplan con los requisitos siguientes:

- I. Haber sido realizadas por personas físicas o morales mexicanas;

II. Haberse realizado en el marco de los acuerdos internacionales o los convenios de coproducción suscritos por el gobierno mexicano, con otros países u organismos internacionales.

Artículo 34.- (LFDA) La producción de obra futura solo podrá ser objeto de contrato cuando se trate de obra determinada cuyas características deben quedar establecidas en él. Son nulas la transmisión global de obra futura, así como las estipulaciones por las que el autor se comprometa a no crear obra alguna.

Artículo 9.- (LFC) Para efectos de esta Ley se entiende como titular de los derechos de explotación de la obra cinematográfica, al productor, o licenciataria debidamente acreditado, sin que ello afecte los derechos de autor irrenunciables que corresponden a los escritores, compositores y directores, así como a los artistas, intérpretes o ejecutantes que hayan participado en ella.

En tal virtud, unos u otros, conjunta o separadamente, podrán ejercer acciones ante las autoridades competentes, para la defensa de sus respectivos derechos en los términos de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Artículo 22.- (LFDA) Salvo pacto en contrario entre los coautores, el director o realizador de la obra, tiene el ejercicio de los derechos morales, sobre la obra audiovisual en su conjunto, sin perjuicio de los que correspondan a los demás coautores en relación con sus respectivas contribuciones, ni de los que puede ejercer el productor de conformidad con la presente Ley y de lo establecido por su artículo 99.

Artículo 68.- (LFDA) Por el contrato de producción audiovisual, los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, seden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtítulo de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario. Se exceptúan de lo anterior las obras musicales.

Artículo 69.- (LFDA) Cuando la aportación de un autor no se completase por causa de fuerza mayor, el productor podrá utilizar la parte ya realizada, respetando los derechos de aquél sobre la misma, incluso el del anonimato, sin perjuicio, de la indemnización que proceda.

Artículo 70.- (LFDA) Caducarán de pleno derecho los efectos del contrato de producción, si la realización de la obra audiovisual no se inicia en el plazo estipulado por las partes o por fuerza mayor.

Artículo 71.- (LFDA) Se considera terminada la obra audiovisual cuando, de acuerdo con lo pactado entre el director, realizador por una parte, y el productor por la otra se haya llegado a la versión definitiva.

Artículo 72.- (LFDA) Son aplicables al contrato de producción audiovisual las disposiciones del contrato de edición de obra literaria en todo aquello que no se oponga a la presente Ley.

Artículo 76.- (LFDA) Son aplicables a los contratos publicitarios las disposiciones del contrato de edición de obra literaria, de obra musical y de producción audiovisual en todo aquello que no se oponga a lo dispuesto en la presente Ley.

Artículo 83.- (LFDA) Salvo pacto en contrario, la persona física o moral que comisione la producción de una obra o que la produzca con la colaboración remunerada de otras, gozará de la titularidad de los derechos patrimoniales sobre la misma y le corresponderán las facultades relativas a la divulgación, integridad de la obra y de colección sobre este tipo de creaciones.

La persona que participe en la realización de la obra en forma remunerada, tendrá el derecho a que se le mencione expresamente su calidad de autor, artista, intérprete o ejecutante sobre la parte o partes en cuya creación haya participado.

Artículo 10.- (LFC) Quienes produzcan películas cinematográficas, en cualquier forma, medio conocido o por conocer, deberán comprobar que dichas producciones cumplen fehacientemente con las leyes vigentes en materia laboral, de derechos de autor y derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, en caso contrario serán sujetos a las sanciones correspondientes.

Artículo 97 (LFDA) Son autores de las obras audiovisuales:

- I. El director realizador;
- II. Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo;
- III. Los autores de las composiciones musicales;
- IV. El fotógrafo
- V. Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados.

Salvo pacto en contrario se considera al productor como titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto.

Artículo 99.- (LFDA) Salvo pacto en contrario, el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, y el productor no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual.

Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.

Sin perjuicio de los derechos de los autores, el productor puede llevar a cabo todas las acciones necesarias para la explotación de la obra audiovisual.

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

Artículo 13.- (LFC) Para los efectos de esta Ley se entiende por productor a la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y responsabilidad de la realización de una película cinematográfica, y que asume el patrocinio de la misma. En caso de duda se estará a lo dispuesto por la Ley Federal del Derecho de Autor.

Artículo 98.- (LFDA) Es productor de la obra audiovisual la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra o que la patrocina.

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

Artículo 137.- (LFDA) El productor que respecto de sus videogramas, de los derechos de autorizar o prohibir su reproducción, distribución y comunicación pública.

Artículo 15.- (LFC) Se entenderá por película cinematográfica realizada en coproducción, aquella en cuya producción intervengan dos o más personas físicas o morales.

Se considerará como coproducción internacional la producción que se realice entre uno o más personas extranjeras con la intervención de una o más personas mexicanas, bajo los acuerdos o convenios internacionales que en esta materia estén suscritos por México.

Cuando no se tenga convenio o acuerdo, el contrato de coproducción deberá contener los requisitos que determine el Reglamento de esta Ley.

## **Distribución**

Artículo 16.- (LFC) Se entiende por distribución cinematográfica a la actividad de intermediación cuyo fin es poner a disposición de los exhibidores o comercializadores, las películas cinematográficas producidas en México o en el extranjero, para su proyección, reproducción, exhibición o comercialización, en cualquier forma o medio conocido o por conocer.

Artículo 27.- (LFC) La obra cinematográfica deberá exhibirse, comercializarse, comunicarse y distribuirse al público en territorio nacional con el mismo título, salvo que el titular de los derechos autorice su modificación.

Artículo 29.- (LFC) El título en español de películas cinematográficas extranjeras, o en su caso la traducción correspondiente, no deberá duplicar al de otra película que haya sido comercializada con anterioridad. En tal caso se estará a lo dispuesto en la Ley de la materia.

Artículo 34.- (LFC) fr. VI.- El producto de los derechos que se generen por cinematografía conforme a la Ley Federal de Derechos, en su Artículo 19-C, Fracción I, incisos a) y b) y IV.

Artículo 40.- (LFC) En caso de venta de negativos de películas cinematográficas nacionales al extranjero, el titular de los derechos patrimoniales correspondientes deberá entregar en calidad de depósito un internegativo de ella o ellas a la Cineteca Nacional, con objeto de evitar la pérdida del patrimonio cultural cinematográfico nacional.

Artículo 41.- (LFC) La Secretaría de Educación Pública tendrá las atribuciones siguientes:

I. A través del Instituto Nacional del Derecho de Autor:

- a) Promover la creación de la obra cinematográfica.
- b) Llevar el registro de obras cinematográficas en el Registro Público del Derecho del Autor, a su cargo.
- c) Promover la cooperación internacional y el intercambio con otras instituciones encargadas del registro de obras cinematográficas.
- d) Realizar investigaciones respecto de presuntas infracciones administrativas que violen las disposiciones de esta Ley y que sean de su competencia.
- e) Ordenar y ejecutar los actos para prevenir o terminar con la violación al Derecho de Autor y derechos conexos contenidos en las obras cinematográficas.
- f) Imponer las sanciones administrativas que resulten procedentes.
- g) Aplicar las tarifas vigentes para el pago de regalías por la explotación de obra cinematográfica.

Artículo 42.- (LFC) La Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, tendrá las atribuciones siguientes:

I. Autorizar la distribución, exhibición y comercialización de películas en el territorio de la República Mexicana, a través de cualquier forma o medio, incluyendo la renta o venta de las mismas.

II. Otorgar la clasificación de las películas en los términos de la presente Ley y su Reglamento, así como vigilar su observancia en todo el territorio nacional.

III. Expedir los certificados de origen de las películas cinematográficas para su uso comercial, experimental o artístico, comercializadas en cualquier formato o modalidad, así como el material filmico generado en coproducción con otros países, en territorio nacional o en el extranjero.

IV. IV.- Vigilar que se observen las disposiciones de la presente Ley, con respecto al tiempo total de exhibición y garantía de estreno que deben dedicar los exhibidores y comercializadores en las salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces.

V. Autorizar el doblaje en los términos y casos previstos por esta Ley y su Reglamento.

VI. Aplicar las sanciones que correspondan por infracciones a la presente Ley, así como poner en conocimiento del Ministerio Público Federal

todos aquellos actos constitutivos del delito en los términos de las disposiciones legales aplicables en la materia.

VII. Las demás que le concedan otras disposiciones legales.

### **Exhibición**

Artículo 8.- (LFC) Las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español, en los términos que establezca el Reglamento. Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español.

Artículo 18 (LFC) Para los efectos de esta Ley se entiende por explotación mercantil de películas, la acción que reditúa un beneficio económico derivado de:

1. La exhibición en salas cinematográficas, videosalas, transportes públicos, o cualquier otro lugar abierto o cerrado en que pueda efectuarse la misma, sin importar el soporte, formato o sistema conocido o por conocer, y que la haga accesible al público.

2. La transmisión o emisión en sistema abierto, cerrado, directo, por hilo o sin hilo, electrónico o digital, efectuada a través de cualquier sistema o medio de comunicación conocido o por conocer, cuya regulación se regirá por las leyes y reglamentos de la materia.

3. La comercialización mediante reproducción de ejemplares incorporados en videograma, disco compacto o láser, así como cualquier otro sistema de duplicación para su venta o alquiler.

4. La que se efectúe a través de medios o mecanismos que permitan capturar la película mediante un dispositivo de vinculación para navegación por el ciberespacio, o cualquier red similar para hacerla accesible en una pantalla de computación, dentro del sistema de interacción, realidad virtual o cualquier otro medio conocido o por conocer, en los términos que establezcan las leyes de la materia.

### **Censura**

Artículo 21 (LFC).- La exhibición pública de una película cinematográfica en salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces, y su comercialización, incluida la renta o venta no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del distribuidor o exhibidor, salvo que medie la previa autorización del titular de los derechos de autor.

### **Inscripción en el derecho público cinematográfico**

Artículo Cuarto Transitorio (LFC) Las inscripciones hechas en el Registro Público Cinematográfico serán transcritas en el Registro del Derecho de Autor y surtirán sus efectos legales desde la fecha de inscripción en aquél.

### **Sanciones**

Artículo 229.- (LFDA) Son infracciones en materia de derechos de autor:

I. Celebrar el editor empresario, productor, empleador, organismo de radiodifusión o licenciatario un contrato que tenga por objeto la transmisión de derechos de autor en contravención a lo dispuesto por la presente Ley.

Una de las bases principales para evitar confusiones en las relaciones entre los particulares esta en la elaboración de los contratos, considero que entre el Director y el Productor debe celebrarse jurídicamente un contrato de asociación en participación, sea una persona física o moral en este se fijarán los términos y demás condiciones en que deba realizarse el contrato incluyendo la participación de las utilidades en cada una de las personas que intervengan en la obra cinematográfica.

Al mismo contrato se le deberá de incluir el contrato de edición de obra literaria y estipular los plazos de iniciación y terminación de la película y estipularse lo que se menciona en el artículo 70 de LFDA.

Dentro del mismo contrato deberán aparecer los copartícipes de la obra cinematográfica, como fotógrafo, caricaturista, compositor musical y artistas interpretes junto con su porcentaje de ganancias según lo hayan estipulado, con el fin de evitar confusiones futuras.

Por otro lado deberán de mencionarse quien es el titular del derecho patrimonial y este a su vez negociará con los demás copartícipes lo antes mencionado.

Desde el punto de vista de la producción una vez entendido en el contrato quien es el que goza de la explotación de los derechos patrimoniales, y sujetándose a lo dispuesto en el artículo 99 de la LFDA, se entiende que si es al productor a quien se le ha cedido todos los derechos no podrá haber reclamación en contrario.

Es el productor quien determinará ahora los caminos a seguir en cuanto a la distribución y exhibición de la obra cinematográfica.

Debe entenderse que en el contrato puede estipularse determinadas cláusulas que permitan inclusive la alteración en el título original, en los diálogos e inclusive en la misma historia; pero como lo hemos dicho a través de las cláusulas de un contrato, de ahí la importancia trascendental de este. Ya que a la hora de la distribución, el productor podrá, siendo el titular legítimo de los derechos patrimoniales, distribuirla y publicitarla como él lo crea necesario para la obtención de fines de lucro deseados, sin perjuicio del creador original de la obra. De ahí la importancia que se entienda bien la sección de derechos estipulados en un contrato.

Todo este mecanismo de producción se aplicará a lo relacionado con la coproducción, nada más que aquí es más complejo, ya que al estar hablando de dos o más casas productoras, la dificultad estriba en quien gozará de los derechos patrimoniales de explotación, normalmente los porcentajes se estipulan con relación a las inversiones aportadas, queda claro quien aporte más, gozará de mayores regalías y así sucesivamente hasta el menor aportante.

Pero seguimos insistiendo que todo estriba en la elaboración del contrato de obra cinematográfica.

Otro problema que nos hemos encontrado a la hora de la exhibición es la censura, no es posible la mutilación de una obra, llámese guión original u obra cinematográfica, ya que estaría atentando contra la libertad de pensamiento y de expresión.

Sabemos que los derechos de autor protegen en su totalidad la creación de una obra y en la actualidad México es un país que se ha caracterizado por fomentar la libertad de expresión independientemente de los intereses políticos, religiosos y sociales.

De ahí que la LFC mencione en su artículo 24 y 26 la clasificación de las películas.

Desafortunadamente las cadenas de exhibición se han apropiado del control y manejo, bajo sus propios intereses, del mercado de la industria cinematográfica y esto ha venido a afectar la participación de utilidades de los diferentes participantes en la creación de la obra cinematográfica; por eso volvemos a mencionar la cuestión de la elaboración de un contrato cinematográfico para que en este se mencione inclusive la participación de las cadenas exhibidoras.

Queremos reiterar que el problema de la obra cinematográfica relacionada con ambas leyes no está en la cuestión sustantiva es decir, ambos ordenamientos jurídicos están bien intencionados, el problema radica en la elaboración del contrato, teniendo un contrato claro firme y sólido evitará todos aquellos problemas que afectan los derechos autorales, aquí ya no se trata de sancionar sino de elaborar, sabemos que ambos ordenamientos legislativos están bien planteados, sea lo referente a las instituciones de vigilancia como CONACULTA, el Instituto Nacional de Derecho de Autor y RTC; como a lo que se refiere a las inscripciones en el Registro Público Cinematográfico y lo relacionado para la creación de una obra cinematográfica que va desde la creación del guión original hasta la exhibición

donde participan todos los miembros que hemos mencionado, por lo que la clave esta en saber organizar las diferentes participaciones a la hora de la creación del contrato y tratar de ser lo más equitativo posible en el reparto de utilidades.

Podríamos hacer una lista inmensa de sanciones, pero el problema no va por ahí, sino cuando se elabora un contrato con cláusulas aparentemente bien estipuladas, pero que marca ventajas para unos y desventajas para otros y al que le desfavorezca el contrato, no podrá hacer otra cosa que sujetarse a lo estipulado en este y desde el punto de vista jurídico legal, por lo que será ocioso tratar de hallar soluciones en los medios coercitivos en donde no se podrá hacer nada al respecto. Por lo tanto la solución estará en elaborar un contrato más equitativo, que incluya todos los aspectos que intervienen en la obra cinematográfica.

Queda claro que el titular de la propiedad intelectual, será aquel que haya hecho su registro correspondiente ante el Registro Público del Derecho de Autor, y esto se tendrá que hacer lo más pronto posible, después de haberse cedido los derechos autorales en el contrato celebrado entre cada uno de los participantes con el Productor, para que en el futuro no se preste para confusiones y mucho menos para pleitos judiciales.

Para finalizar esta propuesta, cabe puntualizar que ambos ordenamientos, tanto la Ley Federal de Cinematografía, como la de Derechos de Autor, deben de funcionar paralelamente y en coordinación, para que todos aquellos autores que intervengan en la realización de la obra cinematográfica, gocen de derechos más justos y equitativos.

## CONCLUSIONES

PRIMERA.- La industria cinematográfica nacional, por su sentido social, es un vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico.

SEGUNDA.- Para el legislador la película cinematográfica no viene a ser un mero objeto de comercio o un simple medio para el “servicio de esparcimiento”, como lo considera el TLC, sino algo mucho más importante, vinculado con la educación, el arte y la cultura en general. Esta idea se desprende con claridad de la lectura del (Artículo 6° de la Ley de 1999), que define esa película y su negativo como “una obra cultural y artística, única e irremplazable”, que por lo tanto “debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales, independiente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización”.

TERCERA.- Debe tenerse presente que cuando esta legislación cinematográfica vio la luz, las disposiciones del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, desde su texto de Bruselas de 1948, y posteriormente las del Acta de Paris de 1971, ya habían dado un trato especial a la película al considerarla como una obra objeto de protección legal y como una creación independiente de las aportaciones intelectuales que en ella hubieren concurrido (Artículo 14 bis).

CUARTA.- Ambos textos internacionales, conforme al artículo 133 de la Constitución, forman parte de la legislación mexicana de derechos de autor.

QUINTA.- La obra cinematográfica abarca las etapas de producción, distribución y exhibición.

SEXTA.- La obra cinematográfica es una creación artística, independiente, única e intelectual con existencia propia, que debe de respetarse tal como ha sido creada.

SEPTIMA.- La obra cinematográfica abarca las etapas de producción, distribución y exhibición

OCTAVA.- Según nuestra Ley Federal de Derechos de Autor, reconoce derechos patrimoniales para el productor y derechos morales para el autor literario y otro para el Director Cinematográfico como creador de .

NOVENA.- Debe de existir un registro que será el Registro Público Cinematográfico, dependiente de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Un registro para la obra Cinematográfica, que será en el Registro del Derecho de Autor, y otro que será como película en el Registro Público Cinematográfico.

DECIMA.- Para evitar confusiones entre todas aquellas personas que intervienen en la creación de la obra cinematográfica, es imprescindible la elaboración de un contrato en donde queden bien claras las cláusulas en cuanto al titular de los derechos patrimoniales y por otro lado el contrato de prestación de servicios profesionales para establecer las participaciones entre los demás creadores artísticos dentro de la obra cinematográfica.

DECIMO PRIMERA.- Las películas podrán exhibirse dobladas al español para quienes así deseen hacerlo independientemente de su clasificación y por otro lado se podrán subtítular al español respetando su versión original, esto en territorio nacional. En el extranjero, deberán de proyectarse tal cual sin doblaje alguno, para no afectar nuestra idiosincrasia nacional.

DECIMO SEGUNDA.- Los títulos de las obras originales deben de respetarse como se han establecido, y no podrán ser usados por otras películas extranjeras.

DECIMO TERCERA.- Las regalías deben de respetarse tal y como lo indica la Ley Federal de Derechos de Autor, en sus artículos transitorios en su capítulo de tarifa para el pago de los derechos de autor para quienes explotan películas cinematográficas, de otra manera se deberán de atener a las sanciones correspondientes.

DECIMO CUARTA.- Las obras cinematográficas deberán de ser preservadas y rescatadas en su forma y concepción originales, independiente de su nacionalidad y su formato.

DECIMO QUINTA.- La industria cinematográfica, es un vehículo de expresión artística y educativa, constituye una actividad cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Allfeld Philipp, Del Derecho de Autor y del Derecho de Inventor, Bogotá-Colombia, Ed. Temis, 1982.
- Baldelli Pio, El cine y la obra literaria, Ediciones ICAIC, La Habana, 1966.
- Desalma Alfredo y Ricardo, Derechos Intelectuales, Vol 3 y 5, Buenos Aires, Ed. Astrea, 1988.
- Herrera Meza Humberto Javier, Iniciación al Derecho de Autor, México, Ed. Limusa, 1992.
- Loredó Hill Adolfo, Derecho Autoral Mexicano, México, Ed. Porrúa, S.A., 1982.
- Miserachs i Sala, La Propiedad Intelectual, España, Ed. Fausí, 1987.
- Obón León J.Ramón, Derecho de los Artistas Intérpretes, México, Ed. Trillas, 1996.
- Parkinson David, Cine, Ed. Cast Edebé, Barcelona, España, 1977.

- Rangel Medina David, Derecho Intelectual, México, Ed. , 1996.
- Rogel Vide Carlos, Autores, Coautores y Propiedad Intelectual, Ed. Tecnos, Madrid, España, 1984.
- S. Strong William, El Libro de los Derechos de Autor, Ed. Heliasta, Buenos Aires, Argentina, 1995.
- Terrou Fernand, El Derecho a la Información, UNESCO, París, 1952.
- Viñamata Paschkes, La Propiedad Industrial e Intelectual, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, 1991.

### **TESIS:**

- Dagdug Sol Miguel Adelfo, El cine mexicano, una problemática a resolver, Tesis, UNAM, Escuela Nacional de Economía, México, 1971.
- Moreno Achurra Ma. Luisa Mayela, Tesis, Los Derechos de Autor en la Obra Cinematográfica, Escuela Libre de Derecho, México, D.F., 1986.
- Ontiveros Aguilera Brenda Alejandra, El Melodrama en el Cine Mexicano del Periodo Salinista 1988-1994, Tesis, UNAM, Facultad de Ciencias de la Comunicación, México, 2001.

- Palma Cruz Enrique C., El Cine Mexicano de los 80: Agudización de su Crisis, Tesis, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1990.
- Ruiz Solís Judith, Tesis, Efectos de la nueva ley Cinematográfica mexicana 1992 y su exhibición comercial, UNAM, C.U., Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D.F., 1998.

### **LEGISLACIONES:**

- Ley Federal de Derecho de Autor, 2003.
- Ley Federal de Cinematografía, 2003.
- Legislación Penal, 2003.
- Protección Penal de la Propiedad Intelectual, Delitos en materia de Derechos de Autor, Capítulo XIV, Instituto Federal de Defensoría Pública, 2002.
- Protección Penal de la Propiedad Autoral, Delitos en materia de Derechos de Autor, Capítulo XV, Instituto Federal de Defensoría Pública, 2002.
- Suprema Corte de Justicia de la Nación, Legislación Federal, Ley Federal de Cinematografía, Compila 2003.

## **DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS:**

- Diccionario de la Lengua Española, Ed. Larrouse, México, 1994.
- Diccionario Enciclopédico Abreviado, Tomo II, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires-México, 1945.
- Enciclopedia Barsa, Tomo IV, Ed. Enciclopedia Británica Inc., Buenos Aires-Chicago-México, 1958.
- Enciclopedia Jurídica Ormeba , La Obra Cinematográfica, pag. 859-873.

## **HEMEROGRAFIA:**

- Notimex, La Jornada, Viernes 10 de enero de , 2003, pag. 20ª.
- Obón Ramón, Regulación jurídica y cine, Estudios Cinematográficos, Año 4, No. 14, Octubre-Diciembre, 1998.
- Vértiz, Columba, Rescate de Cintas Mexicanas en el Extranjero, Nueva, Tarea de la Cineteca, Revista Proceso, México, 14 de enero de 2001.

## **INTERNET:**

- [http:// eduteka.org/directorio](http://eduteka.org/directorio), ¿Derechos de Autor o Copyright?, Seoul, South Korea, October, 18-21, Seoul, South Korea, 2004.
- <http://www.cisac.org/web/content.nsf>, Limitaciones o Excepciones al Derecho de Autor, Creatis tech, Derechos Reservados, 2000-2003.