



*Universidad de Cienfuegos " Carlos Rafael Rodríguez "*

*Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas.*

*Departamento de Derecho.*

*Trabajo de Diploma*  
*en opción al título de Licenciado en Derecho.*

*Título:* *Los Derechos Conexos y el*  
*Ordenamiento Jurídico cubano.*

**Autor:** Adonys Ramón Ortíz Fernández

**Tutor:** Lic. Dianelis María Borges Iznaga

**Consultantes:** M.Sc Antonio D. Gainza Pérez

Lic. Frank A. Alfonso Piñeiro

**Curso: 2009-2010**



Hago constar que el presente trabajo fue realizado en la Universidad de Cienfuegos ``Carlos Rafael Rodríguez`` como parte de la culminación de estudios en la especialidad de Derecho, autorizando que el mismo sea utilizado por la institución para los fines que estime conveniente, tanto de forma parcial como total y que además no podrá ser presentado en eventos ni publicado sin la aprobación de la Universidad.

---

Firma del autor

Los abajo firmantes, certifican que el presente trabajo ha sido realizado según acuerdos de la dirección de nuestro centro y el mismo cumple con los requisitos que debe tener un trabajo de esta envergadura, referido a la temática señalada.

---

Firma del tutor

---

Información Científico Técnica  
Nombre, Apellidos, firma.

---

Computación  
Nombre, Apellidos, firma.



*Exergo*  
*Exergo*



*Del ingenio humano nacen las obras de arte y las invenciones. Estas obras aseguran una vida humana digna. Es deber del Estado proteger las artes y las invenciones.*

*Arpad Boggs.*



*Dedicataria*  
*Dedicataria*

**DEDICATORIA**

Dedicado a todas aquellas personas que creen en el mejoramiento humano, a aquellos que tienen ansias de crecer espiritualmente, de aportar a la vida solo lo bueno de sus corazones.



*Agradecimientos*  
*Agradecimientos*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a todas aquellas personas que me han ayudado a lo largo de mi carrera, las cuales han sido importantes además en la elaboración de este Trabajo de Diploma:

A mi madre; por haberme traído al mundo y estar siempre a mi lado.

A mi pareja; motor impulsor de todos mis logros y por fomentar mis esperanzas.

A mi tutora; por su colaboración y empeño.

A mis amigos; en especial a Elisa, María Eugenia y Tomás por su ayuda incondicional.

Agradecer también especialmente a los trabajadores del Centro Nacional de Derecho de Autor por la ayuda prestada.

# Glosario de Términos



## **GLOSARIO DE TÉRMINOS**

### **Artista intérprete o ejecutante:**

Se entiende generalmente que se trata de un actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística, incluidos las obras del folclore.

### **CENDA:**

Centro Nacional de Derecho de Autor en Cuba.

### **Derechos Conexos:**

Se entiende generalmente que se trata de derechos concebidos en un número creciente de países para proteger los intereses de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de difusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información y sonidos o imágenes.

### **Productor de fonogramas:**

La persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una representación o ejecución u otros sonidos.

### **Radiodifusión:**

Se entiende generalmente que significa la comunicación a distancia de sonidos y/o imágenes para su recepción por el público en general, por medio de ondas radioeléctricas (ondas electromagnéticas de frecuencias inferiores a 3,000GHz). A los efectos de la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, radiodifusión significa la transmisión por cualquier medio inalámbrico (con inclusión de los rayos láser, los rayos gamma, etc.) de sonidos para su recepción por el público.

### **Reproducción reprográfica:**

Se entiende generalmente que alude a todo sistema o técnicas por las cuales se hacen reproducciones en facsímil de ejemplares, escritos y otras obras en cualquier tamaño o forma. Las normas de las legislaciones de derecho de autor, referentes a la reproducción se aplican también a este proceso especial de copia.



*Resumen*  
*Resumen*

## **RESUMEN**

La Propiedad Intelectual es la disciplina jurídica que tiene por objeto la protección de bienes inmateriales, de naturaleza intelectual y de contenido creativo, la misma está integrada por dos ramas: la Propiedad Industrial y los Derechos de Autor y Derechos Conexos o vecinos; constituyendo estos últimos el objeto de investigación del presente Trabajo de Diploma. El surgimiento y evolución de los derechos conexos se va a encontrar estrechamente relacionado con el derecho de autor; lo anterior va a obtener su justificación en que los derechos de autor son aquellos que le brindan tutela a las obras de los creadores, mientras que los derechos conexos protegen la utilización de estas obras en actividades cuyo fin es su difusión. La evolución de ambos derechos, se ha visto influenciada por el progreso tecnológico y el avance de los medios masivos de comunicación; y muchas nuevas formas de infringir los derechos de autor y los derechos conexos se han vuelto posibles por el uso inadecuado de las herramientas tecnológicas y los medios masivos de comunicación. Al analizar la legislación de otros países se puede apreciar una uniformidad en los ordenamientos jurídicos ya que todos le brindan amparo legal a los derechos conexos, se observa además que existen similitudes en cuanto a la regulación de los sujetos, la protección establecida tanto a los artistas intérpretes y ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión. En nuestro país, a pesar de existir la Ley 14 de 1977, una de las más antiguas, no existe una normativa con rango de Ley que proteja expresamente a los derechos conexos, aún contando con varios acuerdos y convenios internacionales que los regulan, de los cuales Cuba sólo es firmante del Acuerdo ADPIC. El irrespeto al Derecho de Autor y a los Derechos Conexos constituye un acto delictivo en la mayoría de las legislaciones sancionable con multas y privación de libertad. En nuestra nación debe ser una tarea permanente, divulgar la existencia de organizaciones encargadas de proteger las utilidades de las obras de los creadores, perfeccionar los instrumentos jurídicos y prevenir las infracciones, lo cual constituye el objetivo principal de la protección.



# Summary

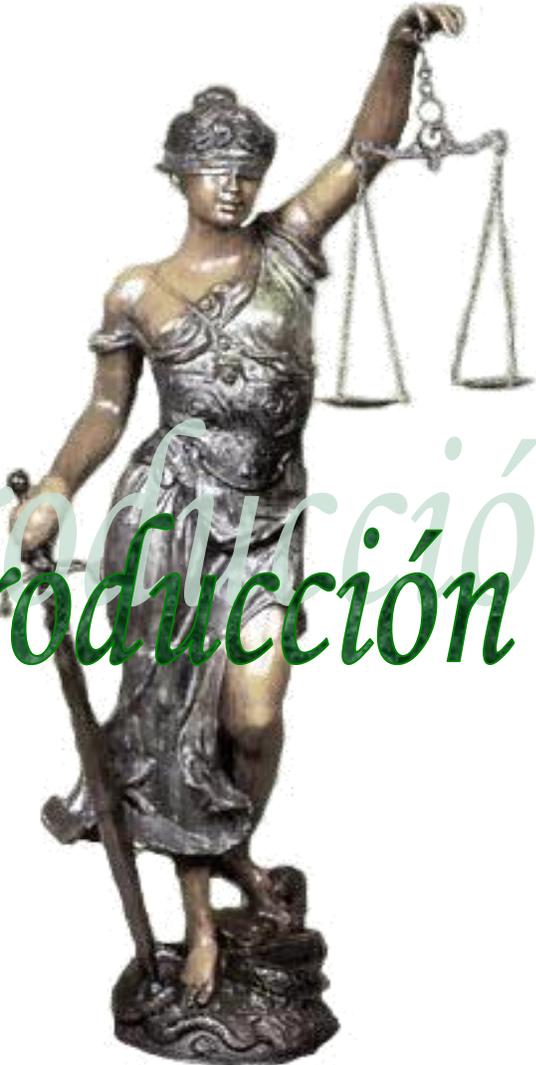
## **SUMMARY**

The Intellectual Property is the legal discipline that aims at the protection of intangible assets, intellectual in nature and creative content, it consists of two branches: Industrial Property and Copyright and Related Rights or neighbors latter constituting the research object of this dissertation. The emergence and evolution of related rights is to be found closely related to copyright, the above will get justified as copyright are those that give protection to the works of creators, while the rights Related protect the use of these works in activities aimed at dissemination. The evolution of these rights, has been influenced by technological progress and the advancement of mass media, and many new forms of infringing copyright and related rights have become possible by the inappropriate use of technological tools and mass media. In analyzing the legislation of other countries can see a consistency in the legal since all give you legal protection to neighboring rights, also notes that there are similarities in the regulation of the subjects, the protection provided to artists performers, producers of phonograms and broadcasting organizations. In our country, despite the fact that Law 14 of 1977, one of the oldest, there are no regulations with the force of law that expressly protects related rights, even with international agreements and conventions that govern the Cuba which is only signatory to the TRIPS Agreement. The disrespect to Copyright and Related Rights is a criminal act in most of the laws punishable by fines and imprisonment. Our nation should be an ongoing task, disclose the existence of organizations charged with protecting the uses of the works of creators, improve legal instruments and prevent infringement, which is the main objective of protection.



---

<b>ÍNDICE</b>	<b>CONTENIDO</b>	<b>Páginas</b>
	<b>Introducción</b>	<b>1</b>
	<b>Capítulo I: Análisis Histórico Jurídico de la Institución de los Derechos de Autor y los Derechos Conexos.</b>	<b>6</b>
	<b>1.1 Génesis del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el contexto internacional.</b>	<b>6</b>
	<b>1.1.1 Derecho de Autor.</b>	<b>6</b>
	<b>1.1.2 Derechos Conexos.</b>	<b>17</b>
	<b>1.1.2.1 La trascendencia de la reproducción mecánica de obras musicales sobre los derechos de los autores; la situación de los intérpretes o ejecutantes.</b>	<b>19</b>
	<b>1.2 Panorama Histórico en Cuba.</b>	<b>25</b>
	<b>1.3 Derecho de autor y derechos conexos. Colisión.</b>	<b>28</b>
	<b>Capítulo II: Análisis comparado de la Institución de los Derechos Conexos.</b>	<b>32</b>
	<b>2.1 Análisis de los sujetos de los derechos conexos en legislaciones foráneas.</b>	<b>32</b>
	<b>2.1.1 Artistas intérpretes o ejecutantes.</b>	<b>32</b>
	<b>2.1.2 Productores de Fonogramas.</b>	<b>42</b>
	<b>2.1.3 Organismos de radiodifusión.</b>	<b>50</b>
	<b>2.2 Generalidades de los Derechos Conexos en las legislaciones observadas.</b>	<b>55</b>
	<b>Capítulo III: Análisis Técnico Jurídico de los Derechos Conexos.</b>	<b>58</b>
	<b>3.1 Análisis técnico de los Derechos Conexos.</b>	<b>58</b>
	<b>3.1 Instrumentos Jurídicos Internacionales.</b>	<b>59</b>
	<b>3.2 Los Derechos Conexos en Cuba. Su reconocimiento.</b>	<b>71</b>
	<b>Conclusiones</b>	<b>81</b>
	<b>Recomendaciones</b>	<b>83</b>
	<b>Bibliografía</b>	<b>84</b>
	<b>Anexos</b>	



*Introducción*

*Introducción*

## **INTRODUCCIÓN**

La Propiedad Intelectual es la disciplina jurídica que tiene por objeto la protección de bienes inmateriales, de naturaleza intelectual y de contenido creativo, lo cual permite incluir dentro de este concepto bienes intelectuales de diferentes órdenes como industriales, comerciales, técnicos, artísticos, literarios y científicos.

La misma comprende dos ramas: la Propiedad Industrial y los Derechos de Autor y Derechos Conexos, la Propiedad Industrial protege los derechos relacionados con las marcas, patentes, invenciones, denominaciones de origen, lemas comerciales, dibujos y modelos industriales, descubrimientos científicos, etc. El Derecho de Autor es el conjunto de facultades exclusivas de orden personal, moral y patrimonial que la ley reconoce a los creadores de obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales trascendiendo por sus efectos a todo el resto de la sociedad, y los Derechos Conexos, también conocidos como derechos vecinos o derechos afines; protegen los intereses de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información y sonidos o imágenes.

Respecto a los esfuerzos orientados hacia la protección internacional multilateral de los derechos de autor y de los derechos conexos, el primer intento fue hecho con la Convención de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas de 1886.

Otros instrumentos y acuerdos han sido aprobados desde entonces, tales como la Convención Interamericana sobre el derecho de autor en obras literarias, científicas y artísticas de 1946; la Convención Universal sobre Derechos de Autor de 1952 ; la Convención Internacional sobre protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión de 1961 “Convención de Roma”; el Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas de 1971 “Convenio Fonogramas”, y más recientemente el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, “Acuerdo ADPIC”,

de 1995 y los Tratados de la OMPI sobre Derecho de Autor y sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas “TOIEF” ambos de 1996 “Tratados Internet de la OMPI”.<sup>1</sup>

A través de la historia, la evolución del derecho de autor y los derechos conexos, ha sido influenciada por el progreso tecnológico y la evolución de los medios masivos de comunicación. La prensa escrita, las partituras musicales, las fotografías, las grabaciones musicales, las emisiones de radio, los programas de televisión, el cable y el video; todos han supuesto desafíos a la legislación existente en su momento y provocado su adaptación.

El área del Derecho de Autor se amplió en lo relativo a los medios de utilización de obras (transmisión de programas por satélite, por cable, por fibra óptica, por telefonía celular, el video, el alquiler comercial, la reproducción reprográfica y la copia privada, etcétera), los soportes materiales en que se fijan y comercializan (los casetes sonoros y los audiovisuales, los discos compactos, las memorias de masas de los bancos de datos y los discos compactos que sirven de soporte a una memoria apta sólo para leer (CD-ROM)) y los medios de fijación y de reproducción (equipos de grabación y de reproducción de audio y de video, fotocopiadoras, señales digitales de computación entre otras).

También se ampliaron los intereses a ser protegidos, conduciendo al reconocimiento de los llamados Derechos Conexos; siendo beneficiarios los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión.

En el presente, el esquema descrito parece repetirse ante la aparición del formato de compresión de archivos digitales de música MP3<sup>2</sup> (1987), la red abierta de Internet

---

<sup>1</sup> Ossa Rojas, Claudio. Regulación de contenidos en Internet: Trascendencia de los Tratados Internet de la OMPI. En *Informática & Internet. Aspectos Legais Internacionais*. Ed. Explanada. Brasil 2002. Páginas 213 y ss.

<sup>2</sup> En el año 1987 el Moving Picture Experts Group generó un estándar que permitió reducir a través de un sistema de compresión de los datos, los tamaños de los archivos de sonido que antes recurrían al formato WAV. Ese estándar se denominó MPEG - Audio Layer III o formato MP3 y servía para comprimir los datos en una relación de 12:1. Desde entonces una canción completa, por ejemplo, que tuviera una duración aproximada de 3 minutos y que antes tendría que haberse almacenado en aproximadamente 32 MB, gracias a esta nueva tecnología podría comprimirse convirtiéndola en un archivo de alrededor de 3MB solamente, sin que se presente una pérdida significativa en la calidad del sonido final.

Este progreso resultaba trascendental ya que sus ventajas eran evidentes para quien recurría al uso de un módem estándar (56K) con lo que lograba transmitir el archivo del ejemplo en sólo un par de minutos, mientras que usando la tecnología del formato wav ello requeriría alrededor de unas 2 horas

(1990) y el sistema de transferencia de archivos digitales entre pares conocido como P2P<sup>3</sup> (1999).

Muchas maneras nuevas de infringir los derechos de autor y los derechos conexos, se han vuelto posibles por el uso inadecuado de las herramientas tecnológicas y los medios masivos de comunicación digital. Los usuarios tienen acceso a incontables páginas repletas de información, cuyos contenidos pueden ser fácilmente copiados por cualquiera. Los efectos sociales del surgimiento de Internet, como evidentemente era de esperar, están teniendo un serio impacto en la protección legal del derecho de autor y los derechos conexos a nivel global.

Todo lo referido ha puesto al relieve la importancia económica y cultural de los derechos de autor y los derechos conexos en los últimos años, agudizándose el fenómeno de la piratería; además del crecimiento a gran escala del comercio internacional donde la importación y exportación de productos incluye elementos cada vez más sofisticados.

El desarrollo cultural alcanzado en esta sociedad, reconocida potencia mundial, posibilita que no exista contradicciones entre el interés social de acceso a la cultura y la información, con el objetivo que debe tener la propiedad intelectual de asegurar al creador la máxima protección y beneficios de la explotación de la obra, lo cierto es que la actividad creativa queda estimulada a través de sus mecanismos, lo que beneficia además a los empresarios y productores culturales al garantizar su inversión y el auge de sus negocios con una difusión amplia y adecuada de obras.

La estructura jurídica de esta sociedad socialista permite conformar estos derechos en una fórmula en que todos se beneficien proporcionalmente al esfuerzo y los recursos invertidos, sin que lo uno sea el obstáculo de lo otro, sino que la realización

---

de conexión. Esta situación cambiaría dramáticamente en la medida que el acceso a conexiones de banda ancha se fueron haciendo más comunes, llegando a bajar las tasas de transferencia de estos archivos a sólo un par de segundos con las conexiones de banda ancha disponibles en la actualidad.

<sup>3</sup> Los sistemas P2P presentan como características:

- Tecnología que altera el modelo de operación habitual de las redes abiertas como Internet basadas en PC's, browsers, y poderosos servidores web.
- Cada PC conectado a la red actúa como un servidor, permitiendo una distribución de información mucho más amplia, involucrando completos paquetes de nuevas aplicaciones asociadas lo que facilita su adecuado funcionamiento.

de alianza entre las partes involucradas se afiance, en un ámbito que comprende todas las creaciones o manifestaciones del espíritu, materializadas en una forma accesible a la percepción humana.

En la actualidad es de vital importancia la protección de los derechos conexos en nuestro país, pues nuestro ordenamiento jurídico adolece de su protección, lo cual es un problema acuciante en nuestra sociedad y del cual se han realizado pocas investigaciones.

**OBJETO DE INVESTIGACIÓN:** La protección de los Derechos Conexos en Cuba.

**PROBLEMA CIENTÍFICO:** ¿En que medida es necesaria la implementación legal de la protección de los Derechos Conexos en Cuba?

**OBJETIVO GENERAL:**

Estudiar la necesidad de la implementación del marco normativo referente a la protección de los Derechos Conexos en Cuba.

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Determinar los antecedentes legislativos así como la evolución histórica del Derecho de Autor y los Derechos Conexos.
- Realizar un estudio comparado de la Institución de los Derechos Conexos.
- Analizar la necesidad de establecer una normativa para la protección de los Derechos Conexos en Cuba.

**HIPÓTESIS:** La implementación de normas que brinden protección a los Derechos Conexos en Cuba garantiza su efectiva protección.

**MÉTODOS:** Serán aplicados los métodos teóricos y empíricos de las ciencias jurídicas, con el fin de alcanzar los objetivos planteados en la misma, siendo empleados de la siguiente manera:

**Métodos Teóricos.**

**Método Teórico-jurídico:** Este método posibilita fortalecer el conocimiento teórico conceptual de la Propiedad Intelectual, específicamente en el ámbito del derecho de autor y los derechos conexos o vecinos mediante el razonamiento científico de sus presupuestos normativos.

**Método Histórico-lógico:** Posibilitará la aproximación al referente teórico del tema de los derechos de autor y los derechos conexos; en especial a los últimos, por ser el objeto de estudio, ya que permite valorar su evolución cronológica desde el punto de vista doctrinal e histórico.

**Método Jurídico-comparado:** Permite obtener una generalización teórica tomando como base la comparación entre distintas legislaciones. Los cuerpos jurídicos analizados incluyen las normativas de Honduras, Panamá, Guatemala, Ecuador, España y México, permitiendo un alto discernimiento de la similitud y las diferencias existentes entre ellas y la de nuestro país.

**Método Analítico-sintético:** Sus procedimientos de análisis y síntesis servirán para comprobar la aplicación de entrevistas a realizar, para consultar y examinar la bibliografía.

#### **Métodos Empíricos.**

**Método Sociológico:** Su aplicación permite verificar la correspondencia existente entre la ciencia del derecho y las relaciones sociales y económicas, muy atemperado a la presente investigación y con este se va a utilizar la entrevista.

- **La entrevista:** Se emplea con vistas a obtener información especializada de primer orden en el CENDA, con estas entrevistas también se obtienen informaciones importantes para la investigación, con la peculiaridad de haber sido tomada en una población pequeña.

El presente Trabajo de Diploma consta de tres Capítulos, el primer Capítulo aborda la evolución histórica de los Derechos de Autor y los Derechos Conexos, tanto nacional como internacionalmente, en el segundo Capítulo se realiza un análisis comparado de la Institución de los Derechos Conexos en las legislaciones de Honduras, Panamá, Guatemala, Ecuador, España y México, observándose de esta forma su regulación en sus respectivas normativas referentes a la materia, en el tercer Capítulo se realiza un análisis técnico jurídico de la institución de los Derechos Conexos o vecinos; inicialmente se analizan los instrumentos jurídicos internacionales que los regulan, para a continuación analizar la situación de estos derechos en nuestro país, desde una perspectiva teórica jurídica; así como de las Conclusiones, Recomendaciones, la Bibliografía y de Anexos.



*Capítulo I*  
*Capítulo I*

## **CAPÍTULO I: ANÁLISIS HISTÓRICO JURÍDICO DE LA INSTITUCIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS.**

### **1.1 Génesis del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el contexto internacional.**

#### 1.1.1 Derecho de Autor.

Aunque la institución del derecho de autor y los derechos conexos constituyen una regulación relativamente reciente, para intentar entender su futuro se estima necesario conocer su pasado.

El autor al remontarse al mundo antiguo en busca de manifestaciones del Derecho de autor, aprecia que, Dock<sup>4</sup> cita ejemplos correspondientes a las épocas de mayor desarrollo de las artes en Grecia y en Roma, relacionados con el aspecto patrimonial del derecho de autor. Entre ellos, el de Terencio respecto de su obra *El Eunuco* que, según Donat, por haber sido interpretada con gran éxito fue vendida por segunda vez y representada como si no se hubiera estrenado, por lo que la primera venta parece haber tenido por objeto el derecho a representar la pieza una sola vez.

Dock aborda la existencia del respeto al derecho moral señalando que: “los autores romanos tenían conciencia del hecho de que la publicación y la explotación de la obra pone en juego intereses espirituales y morales. Era el autor quien tenía la facultad para decidir la divulgación de su obra y los plagiarlo eran mal vistos por la opinión pública”.<sup>5</sup>

Un antecedente inicial interesante relativo a las infracciones de los derechos de los autores, se encuentra tanto en Grecia como en Roma, donde ya se conocía y condenaba un tipo particular de ellas, el plagio, por considerarlo un acto inmoral y deshonesto.<sup>6</sup> Los griegos disponían de medios para sancionar el plagio literario y, estudios de la literatura romana dejan en evidencia que los autores de la época no se

---

<sup>4</sup> Dock, M.-C., “Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria”, traducción al español de Juana Martínez- Arretz, RIDA, enero de 1974, pp. 130-154.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>6</sup> De esta forma, por ejemplo, el poeta Virgilio desdeñaba a los plagiaros: “Yo escribí estos versos, otro se llevó los honores así vosotros no nidificáis para vosotros mismos, pájaros, así vosotras no lleváis la lana para vosotras mismas, ovejas, así vosotros no hacéis miel para vosotras mismas, abejas, así vosotros no lleváis el arado para vosotros mismos, bueyes. ”

conformaban tan sólo con la gloria que les daban sus creaciones, sino que también, en alguna medida, sus manuscritos representaban para ellos una fuente de lucro, por lo que estaban conscientes de que con la publicación y utilización de sus obras no sólo se ponían en juego sus derechos intelectuales de carácter moral.<sup>7</sup>

Existen antecedentes epistolares sobre la concesión que hizo el político, pensador y orador romano Cicerón a su editor Tito Pomponio Ático que dan testimonio sobre las iniciales relaciones patrimoniales que se generarían entre los creadores y quienes se encargarían de la difusión de las mismas.<sup>8</sup>

Michaélidés- Notaros subraya que el derecho al respeto de la integridad de la obra no permaneció inadvertido en la antigüedad. Los copistas de las obras de los grandes trágicos y los actores que las representaban eran muy poco respetuosos de su texto. Para paliar este estado de cosas, en el año 330 a.C. una ley ateniense “ordenó que copias exactas de las obras de tres grandes clásicos fueran depositadas en los archivos del Estado; los actores deberían respetar este texto oficial (vid. Eurípide, t. I de la Colección Budé, texto y traducción de L. Meridier, Introduction, p. XIV, París, 1925)”.<sup>9</sup>

Dock, luego de recordar el concepto de Pouillet sobre la propiedad literaria:

“El derecho de los autores ha existido en todo tiempo; sin embargo, no entró desde sus orígenes en la legislación positiva” (Traité Théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, 1908, p. 2),

Concluye: “Este derecho existía in abstracto, se manifestaba en las relaciones de los autores con los bibliópolas<sup>10</sup> y los organizadores de los juegos: pero las necesidades sociales de la época no habían impuesto que este entrara a formar parte de la esfera del derecho”.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> En Roma se ejercía la actividad de editores y vendedores de libros por los bibliópolas. Cada uno de los ejemplares eran manuscritos por esclavos en papiros egipcios y eran vendidos a los señores de alto poder adquisitivo.

<sup>8</sup> En estas noticias, en forma de carta, Cicerón le señalaba a Ático:

“Has vendido estupidamente mi discurso en defensa de Ligurio”.

“De todo lo que escriba en el futuro, te confiaré la propaganda y las ventas”.

“Me gustaría que mis libros no fueran editados por nadie más que por ti”.

<sup>9</sup> Michaélidés- Notaros, G., El derecho moral del autor, París, Lib. Arthur Rousseau, 1935, pp. 11-12.

<sup>10</sup> Bibliópola, del griego biblion-libro-y poleo-vender-: librero, vendedor de libros.

<sup>11</sup> Vid. Dock M.-C., op.cit., pp.152-154.

Los libros eran copiados en forma manuscrita, lenta y trabajosamente. El costo consiguiente de las copias era altísimo y su número total muy limitado. Este hecho y la escasez de personas alfabetas en condiciones de adquirirlos, determinaba la inexistencia de un interés jurídico específico a proteger.

Otra forma temprana de resguardo y reconocimiento de los derechos morales del autor, están en el Talmud Hebreo donde se establecía, perentoriamente, que quienes aportasen las contribuciones orales a una historia, debían ser identificados.<sup>12</sup>

Con las invasiones bárbaras que marcan el comienzo de la Edad Media, se inicia un período de perturbaciones en que las letras y las artes se refugiaron esencialmente en los monasterios. Esta etapa caracterizada por una visión teocéntrica del mundo, significó inclusive un cierto retroceso en cuanto al reconocimiento de los derechos morales de los creadores. El autor no aparecía personalmente asociado con su creación sino que se representaba a través de la orden religiosa a la que pertenecía y ello causaba el anonimato de la gran mayoría de las obras generadas en este período. Adicionalmente, se consideró que los frutos del pensamiento eran un don de Dios, el cual se debía transmitir a la colectividad y por tanto, la “santidad” de la labor que efectuaba el autor le prohibía a éste obtener provecho de su obra, de modo que si llegaba a actuar en contrario arriesgaba ser sancionado por la conducta de simonía.<sup>13</sup> La implementación de leyes protectoras de éstos derechos aún no sería

---

<sup>12</sup> La trascendencia de tal mención, puede comprenderse de mejor forma si consideramos algunos antecedentes sobre la génesis del Talmud que señala la Profesora Ana María Tapia Adler: “La tradición cuenta que en el Monte Sinaí, Dios entregó a Moisés la Torá Escrita (*Torá shebiktav*) y la Oral (*Torá shebe-alpe*). La Enseñanza Oral es la que explicita y ayuda a comprender la Torá escrita y, por ende, la complementa. Moisés la transmitió a Josué, Josué a los Jueces y los Jueces a los hombres de la Gran Asamblea (*Anshei haknéset hagdolá*). Así pues, la Torá oral fue transmitida de generación en generación y después de un largo proceso fue compilada en el Talmud, obra monumental que se convirtió en “la cerca en torno a la enseñanza” y que explica y reglamenta todos los aspectos de la vida diaria a fin de no transgredir esa enseñanza.”

A mayor abundamiento, la autora agrega que “Tanto en la Torá como en el Talmud, encontramos leyes y mandatos que, en su conjunto, formaron la “legislación” judaica conocida con el término de *Halajá* y que representa el sistema legal del Judaísmo.”

Para mayores antecedentes ver Tapia Adler, Ana María “El Impacto de los cambios Culturales en el Judaísmo” disponible en [http://www.estudiosjudaicos.cl/lineas\\_trabajo/docencia/diploma\\_/Judaismo%20y%20modernidad.pdf](http://www.estudiosjudaicos.cl/lineas_trabajo/docencia/diploma_/Judaismo%20y%20modernidad.pdf).

<sup>13</sup> La simonía es un concepto, que proviene de la literatura cristiana primitiva, y que se utiliza para designar al pecado consistente en pagar por obtener prebendas o beneficios eclesiásticos, siendo considerada una forma especialmente peligrosa de sacrilegio. En su origen, se asocia este término con la figura de **Simón el Mago**, llamado también **Simón de Gitta**, líder religioso gnóstico samaritano y que era además un hechicero de Samaria. Cuando los apóstoles Pedro y Juan,

una opción viable, puesto que las actividades vinculadas a la creación de las obras y las de efectuar copias de ellas, se mantuvieron confinadas a las que se produjeran al interior de comunidades letradas, vinculadas con agrupaciones de naturaleza religiosa, bastante alejadas de la realidad del resto de la población que, en su mayoría, era iletrada.

La imprenta de tipos móviles, formidable tecnología inventada por Gutenberg a mediados del siglo XV y el descubrimiento del grabado producen transformaciones radicales en el mundo. Dejan atrás la etapa de los libros manuscritos que duró veinte siglos (del V a.C. al XV d. C.) y permiten la producción y reproducción de libros en grandes cantidades y a bajos costos.<sup>14</sup>

La posibilidad de utilizar la obra se independiza de la persona de su autor. Nace entonces la necesidad de regular el derecho de reproducción de las obras, aunque llevaría varios siglos más el delimitar los caracteres actuales.

Primero apareció bajo la forma de privilegios.<sup>15</sup> Las posibilidades ofrecidas por la imprenta de tipos móviles dieron lugar al rápido desarrollo de una nueva industria. Pero los equipos de impresión y los materiales eran caros y la recuperación de los gastos por medio de la venta de los libros era lenta y aleatoria. Los impresores reclamaron alguna forma de protección de sus inversiones contra la competencia de otros impresores que reimprimían los mismos libros.<sup>16</sup> Esa protección se concretó por medio de los privilegios de imprenta.

Los privilegios eran monopolios de explotación que el poder gubernativo otorgaba a los impresores y libreros, por un tiempo determinado a condición de haber obtenido

---

fueron enviados a Samaria, Simón intentó que a cambio de dinero los apóstoles le permitieran obtener el poder de transmitir el Espíritu Santo, proposición que ambos rechazaron escandalizados.

Con la simonía está emparentado el *nepotismo* y la *parcialidad en la concesión de los cargos eclesiásticos*.

<sup>14</sup> El profesor y comunicólogo canadiense Herbert Marshall Mc Luhan señaló que la imprenta de tipos móviles constituyó la primera forma de producción mecánica en serie, la línea de montaje primigenia que, con el correr del tiempo, abarcaría la totalidad de los productos fabricados industrialmente: la producción en masa.

<sup>15</sup> Privilegio, del latín *privus*, particular y *lex*, ley: ley particular a favor de una solo o de unos pocos.

<sup>16</sup> Vid. Boytha, G. ("The justification of the protection of authors' rights as reflected in their historical development", RIDA, 151, pp. 59-61), quien señala que sin la competencia que se desarrollo entre los editores ningún impresor hubiera reclamado un derecho exclusivo para reproducir determinada obra que lo protegiera contra las reimpresiones que efectuaran otros y le garantizara un beneficio por la venta de los ejemplares.

la aprobación de la censura -con lo cual servían como resorte político para controlar la difusión de las doctrinas que se consideraban peligrosas- y de registrar la obra publicada. Contenían muchos de los elementos característicos del derecho de autor: otorgaban derechos exclusivos, por un plazo limitado, para imprimir copias de las obras y venderlas, así como para perseguir a los infractores mediante medidas coactivas (embargo y secuestro de los ejemplares ilícitos) y al posibilidad de obtener la reparación de los daños ocasionados.

Los privilegios más antiguos que se conocen son los concedidos por la República de Venecia en 1469, por el plazo de cinco años, a Giovanni da Spira, introductor de la imprenta en territorio véneto.

Los privilegios más antiguos concedidos en el resto de Europa de los que se tiene noticia fueron los de Alemania (1490/1501); Francia (1507); Bélgica (1513) e Inglaterra (1518). Este último privilegio mencionado fue otorgado a Richard Pynson, el impresor del Rey, para editar un panfleto.<sup>17</sup>

Con la derogación del sistema de los privilegios nació el derecho de autor como lo conocemos en la actualidad, y la moderna legislación sobre la materia. El fin de esa etapa comenzó en Inglaterra y se debió a la enorme influencia que, en la formación de la ideología liberal, ejercieron tanto la teoría y la filosofía general de John Locke como su ética y su doctrina política.

Desde fines del siglo XVII fue tomando cuerpo un fuerte movimiento de opinión favorable a la libertad de imprenta y a los derechos de los autores -a quienes se consideraba protegidos por el common law- y contrario a la Stationers Company<sup>18</sup> de Londres, poderosa corporación que defendía los intereses de los impresores y los librereros y que había recibido el privilegio de censurar los escritos.

A pesar de las fuertes resistencias que opusieron los impresores y librereros, en 1710 se convirtió en ley el proyecto presentado en 1709 en la Cámara de los Comunes. Esta ley, conocida como el Estatuto de la Reina Ana, reemplazó el derecho perpetuo al copyright, instituido por un Privilegio Real de 1557 a favor de la Stationers Company, que se había asegurado así el monopolio de la publicación de libros en el

---

<sup>17</sup> En este sentido ver, Cavalli, Jean. Ob. Cit. Pág. 22. Traducción al español de Castro García, Juan David y Dirección Nacional de Derecho de Autor de Colombia. Colombia. 2006.

<sup>18</sup> "Stationers" era la denominación que recibían en Inglaterra los impresores y los librereros.

país. En sustitución de este privilegio feudal, el Estatuto reconoció el derecho exclusivo de los autores a imprimir o disponer de copias de cualquier libro (copyright).<sup>19</sup>

Cualquier impresor o librero, miembro o no de la Stationers Company, podía adquirir del autor, por medio de una cesión de derecho civil, el derecho exclusivo a publicar el libro. Pero cualquiera de las cesiones concluía después de un período de catorce años, y si a su terminación el autor aún vivía, podía asumir ese derecho exclusivo nuevamente, por catorce años más; después la utilización era libre. Respecto de los libros que estaban impresos cuando se aprobó el Estatuto, la protección se fijó en un único período de veintiún años.

La protección se subordinaba al cumplimiento de formalidades: la inscripción del título de la obra en los registros de la Stationers Company, antes debía hacerse a nombre de un miembro de esta, y el depósito de nueve ejemplares de la obra con destino a diversas universidades y bibliotecas. El registro constituía una presunción de propiedad. Las obras no publicadas y los posibles derechos de carácter personal de los autores continuaron protegidos por el common law.

En 1833 fue sancionada en Inglaterra la Dramatic Copyright Act, que reconoció el derecho de representación y de ejecución públicas. Leyes posteriores, de 1862 y de 1882, regularon la protección de las obras artísticas y de las musicales respectivamente.

En España, en 1763 Carlos III dispuso por real ordenanza que estuvo vigente hasta 1834, que el privilegio exclusivo de imprimir una obra solo podía otorgarse a su autor. En 1764 Carlos III complementó la norma anterior ordenando que los privilegios concedidos a los autores de libros no se extinguieran por su muerte, sino que pasaban a sus herederos quienes, mediante petición expresa podían obtener la prórroga.

En Francia, el proceso de reconocimiento de derechos a los autores tuvo su origen en los litigios que, desde principios del siglo XVIII, mantuvieron los impresores y

---

<sup>19</sup> Statute of Anne: That from and after the tenth day of April, one thousand seven hundred and ten, de author of any book or books already printed, or odder person who had purchased or acquired the copy or copies of any books, in order to print or reprint to same, shall have the sole right and liberty of printing such books (...)

libreros “privilegiados ” de París, que sostenían la utilidad de las renovación de los privilegios a si vencimiento, con los “no privilegiados ”, -o con pocos privilegios- de provincias, que impugnaban esas renovaciones invocando el interés general.

En varias causas presentadas ante el Consejo del Rey, los libreros de París se defendieron de los ataques de los libreros de provincias afirmando que sus derechos no solo se fundaban en los privilegios reales sino en la adquisición de los manuscritos a los autores. Sostuvieron que la creación pertenecía a estos últimos, que transmitían al librero íntegramente su propiedad con todos sus atributos, y que el principal era la perpetuidad. Alegaron que los privilegios no constituían más que aprobaciones auténticas de sus transacciones con los autores. La idea de sustituir los privilegios por la noción de propiedad literaria fue aprovechada y defendida por los autores y sus herederos.

Finalmente, el gobierno de Luis XVI intervino en la cuestión dictando, en agosto de 1777, seis decretos en los que se reconoció al autor el derecho de editar y vender sus obras y se crearon dos categorías diferentes de privilegios: los de los editores, que eran por tiempo limitado y proporcionales el monto de la inversión, y los reservados a los autores, que tenían como fundamento la actividad creadora y que, por ello, eran perpetuos. Pero estos decretos solo se aplicaban a los escritores, no a los autores de obra teatrales y musicales.

El reconocimiento del derecho individual del autor a la protección de la obra se afianza a fines del siglo XVIII a través de la legislación que se dicta en los Estados Unidos de América y en Francia. En los Estados Unidos de América entre 1783 y 1786, varios Estados sancionaron específicas sobre la materia. La Constitución de 1787 (art.1, Sec8) dio al Congreso la facultad “de promover el progreso de la ciencia y de las artes útiles, garantizando por un tiempo limitado a los autores, derecho de autor, y a los inventores, propiedad industrial, un derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “The Congress shall have power (...) To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for Limited Times to Authors and Inventors the exclusive right to their respective Writings and Discoveries (...)”. Cit. por Lipszyc, Delia. Derechos de Autor y Derechos Conexos. La Habana: Editorial Félix Varela, 1998 p. 33.

Sobre esta base se dictó en 1790 la primera ley federal sobre copyright, en la cual se estableció la protección de los libros, los mapas y las cartas marítimas. El plazo de duración del copyright se fijó en catorce años, renovable por otro período igual si, a su expiración, el autor estaba vivo y a condición del cumplimiento de estrictas formalidades de registro.

El sistema norteamericano siguió el modelo inglés. La Federal Copyright Act estableció en todo el país un sistema uniforme de protección legal de las obras publicadas, dejando intactos los sistemas estatales. Las obras no publicadas continuaron protegidas solo por los sistemas estatales de common law.

En Francia, a partir del 4 de agosto de 1789 la Asamblea Constituyente de la Revolución derogó todos los fueros de individuos, ciudades, provincias y órdenes, comprendidos los otorgados en favor de los autores y los editores. Superada la confusión, la Asamblea sancionó el decreto 13-19 de enero de 1791 que consagró el derecho de los autores a la representación de sus obras como un derecho de propiedad, por toda la vida del autor y cinco años más a favor de sus herederos y derechohabientes.<sup>21</sup> Posteriormente, por decreto 19-24 de julio de 1793, la misma Asamblea extendió la tutela al derecho de los autores a la reproducción de sus obras literarias, musicales y artísticas, garantizándoles las facultades exclusivas de distribución y ventas de estas por toda su vida y diez años más a favor de sus herederos y derechohabientes.<sup>22</sup>

Valerio de Sanctis destaca que; “(...) si el Estatuto de la Reina Ana condujo, ciertamente, a una acelerada declinación de los sistemas de los privilegios de los

---

<sup>21</sup> Art. 2: “les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l’étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l’auteur”. Art. 5: “Les héritiers ou cessionnaires des auteurs seront propriétaires des ouvrages Durant l’espace de cinq années après la mort de l’auteur”. Cit. por Lipszyc, Delia. *Derechos de Autor y Derechos Conexos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 1998 p. 34.

<sup>22</sup> Art. 1: “les auteurs d’écrits en tout genre, les compositeurs, les peintres et les dessinateurs qui font graver des tableaux ou des dessins jouiront, leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuir leurs ouvrages dans le territoire de la République et d’en céder la propriété en tout ou en partie”. Art. 2: “leurs héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit pendant l’espace de dix ans après la mort des auteurs”. Cit. por Lipszyc, Delia. *Derechos de Autor y Derechos Conexos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 1998 p. 34.

Los decretos revolucionarios de 1791 y de 1793, complementados por algunas leyes posteriores, constituyeron la legislación sobre los derechos de representación pública y de reproducción en Francia hasta la sanción de la Ley vigente del 11 de marzo de 1957 sobre propiedad literaria y artística.

libreros, por cuanto consagró la existencia de un derecho subjetivo a la protección de la obra publicada, fue necesario, de todos modos, esperar casi un siglo a fin de ver reconocido por las leyes revolucionarias francesas de 1791-1793, el derecho del autor a la protección patrimonial de la obra consagrada como creación de su espíritu. Efectivamente, el Estatuto de la Reina Ana, lo mismo que, bajo ciertos aspectos, el copyright de Estados Unidos de América, reconocido solemnemente por la Constitución norteamericana de 1787, parecen inspirados sobre todo en la necesidad de reglamentar la competencia entre publishers. Las leyes revolucionarias de Francia al consagrar la 'propiedad' literaria situaron al creador de la obra en el centro mismo de la protección relacionando por este hecho -entre otros- su duración con la vida del autor, al paso que, según el sistema anglosajón- por lo menos el de aquella época-, la protección específica se originaba en la publicación (edición gráfica de la obra) y al protección legal comenzaba a correr a partir de esta fecha. La protección de la obra no publicada, así como, a la eventualidad, la de cierto derechos personales, permaneció confiada al common law".<sup>23</sup>

El copyright angloamericano, de orientación comercial, nacido en el Estatuto de la Reina Ana, y el Droit d' auteur, de orientación individualista nacido en los decretos de la Revolución Francesa, constituyeron el origen de la moderna legislación sobre derecho de autor en los países de tradición jurídica basada en el common law y de tradición jurídica continental europea o latina, respectivamente (vid. infra, § 1.3).

Boytha pone de relieve que los decretos revolucionarios franceses representaron un progreso considerable en el desarrollo del sistema de derecho de autor porque, en primer lugar, permitieron extender la protección de los intereses de los autores, hasta entonces limitada a la reproducción de los libros, al campo de la representación de las obras.

Después, como consecuencia de esa extensión, la legislación abandonó el enfoque basado en la copia y la expresión de la obra en una forma material dejó de ser invocada como condición de la protección. Los decretos franceses se basaron más en el autor y abandonaron la filosofía centrada en la copia desarrollada por la Reina

---

<sup>23</sup> De Sanctis, V., "Desarrollo y consagración internacional del derecho de autor". Traducción al español de Juana Martínez-Arretz, RIDA, enero de 1974, pp. 206-208.

Ana. Una tercera consecuencia de este enfoque fue que la duración de los derechos exclusivos sobre la obra se calculó a partir del año del fallecimiento del autor en lugar de a partir de la fecha de la primera publicación de la obra. Sin embargo, durante el período de protección no estaba prevista de manera obligatoria ninguna reversión al autor de los derechos cedidos por el mismo. Una cuarta característica importante de la filosofía francesa en materia de derechos de autor ha sido su designación como propiedad literaria y artística, por oposición a la denominación angloamericana copyright. Una quinta consecuencia notable de la filosofía de los decretos franceses centrada en el autor y la noción de la propiedad fue, aproximadamente un siglo después, el desarrollo separado del reconocimiento por parte de los tribunales franceses del llamado derecho moral del autor, que se agregó al concepto ya establecido de derechos de propiedad literaria y artística.<sup>24</sup>

El reconocimiento del derecho de autor como derecho de propiedad se consolida en la primera mitad del siglo XIX mediante las leyes generales que se dictan en Europa continental. Estas leyes consagran en cabeza del autor los derechos de reproducción, representación y ejecución públicas, aunque por tiempo limitado y con sujeción al cumplimiento de formalidades como condición para el goce y el ejercicio del derecho (resabio del sistema de los privilegios).

Los estudios realizados en Alemania a partir del pensamiento filosófico de Kant sobre el derecho de autor como derecho de la personalidad del creador, importaron un decisivo aporte al desarrollo del derecho de autor en Europa continental, especialmente del derecho moral o *droit moral*. En Francia, el derecho moral se originó como doctrina judicial durante la primera mitad del siglo XIX.

Sin embargo, la protección del derecho dentro de los límites del propio Estado no alcanzaba para asegurar su vigencia. El don de ubicuidad que caracteriza a las obras del espíritu y la internacionalización de los mercados del libro y de la música hicieron imprescindibles que el derecho de autor fuera reconocido en todos los lugares donde la obra pudiera ser utilizada.

La protección internacional se fue logrando a través de diferentes medios: tratados bilaterales de reciprocidad, incorporación en las leyes nacionales de normas de

---

<sup>24</sup> Boytha, G., op.cit., pp.77-81.

protección de las obras extranjeras a condición de reciprocidad y, finalmente, las grandes convenciones multilaterales: primero el Convenio de Berna suscrito en 1886 y varias veces revisado (la última en 1971), y luego la Convención Universal, suscrita en Ginebra en 1952 y revisada en 1971. Estas dos convenciones marcaron hitos de la mayor trascendencia en la historia del derecho de autor.

Con posterioridad a las normas fundacionales dictadas durante el siglo XVIII, muchos países incluyeron en sus Constituciones nacionales los derechos de autor entre los derechos fundamentales del individuo. Tal inclusión permitió que los tribunales judiciales, enrolándose en la concepción del derecho natural o de derecho de gentes – que puede y debe ser reconocido sin que sea necesaria su reglamentación –, aplicaran al derecho de autor aún antes de dictarse una ley específica sobre la materia.<sup>25</sup>

Finalmente, en el siglo XX el derecho de autor es universalmente conocido como derecho humano. En la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París el 10 de diciembre de 1948, se incluyeron en el art. 27 el derecho a la cultura y el derecho de autor:

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

2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”.

Un texto similar se había adoptado unos meses antes en el art. XIII de la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (Bogotá, 1948).

Posteriormente, esas declaraciones fueron receptadas en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (Nueva York, 19 de diciembre de 1966). Su art. 15 estipula que:

“1. Los Estados parte en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a:

---

<sup>25</sup> Vid. Villalba, C. A., “Los derechos intelectuales como parte de los derechos humanos”, en el libro Memoria de la XI Jornadas “J.M. Domínguez Escovar” sobre Derechos Humanos, Barquisimeto, Venezuela, 1986, p.145.

- a) participar en la vida cultural;
- b) gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones;
- c) beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora...”

René Cassin, principal redactor de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, expresó: “La ciencia de los derechos humanos se define como una rama especial de las ciencias sociales, cuyo objeto es el estudio de las relaciones humanas a la luz de la dignidad humana, así como la determinación de los derechos y facultades que son necesarios como conjunto para el pleno desarrollo de la personalidad de cada ser humano”.<sup>26</sup>

La inclusión del derecho de autor entre los derechos fundamentales en las constituciones nacionales, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, importa el reconocimiento de que se trata de un tributo inherente al ser humano y que, como tal, su protección adecuada y eficaz no puede ser desconocida.

Como se señaló con gran acierto,<sup>27</sup> el fundamento teórico del derecho de autor se origina en las necesidades de la humanidad en materia de acceso al saber y, en definitiva, en la necesidad de fomentar la búsqueda del conocimiento recompensando a quienes la efectúan.

### 1.1.2 Derechos Conexos

Si bien en el análisis anterior se observa vestigios del surgimiento de los Derechos Conexos al unísono con el Derecho de Autor la expresión derechos conexos no goza del aprecio de la doctrina y su contenido es impreciso, pero se ha impuesto por el uso corriente.

El glosario de la OMPI enseña que “se entiende generalmente que se trata de derechos concedidos en un número creciente de países para proteger los intereses de los artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de

---

<sup>26</sup> Cit. por Vasak, K., *Las dimensiones internacionales de los derechos humanos*, París, Serbal-UNESCO, 1984, vol.1, p.15.

<sup>27</sup> *El ABC del derecho de autor*, París, UNESCO, 1982, p.24.

obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de los acontecimientos, información y sonidos o imágenes...”<sup>28</sup>

También se utilizan otras denominaciones como derechos vecinos o derechos afines. Sin embargo, también son del tipo de los derechos conexos los que se reconocen a las empresas de distribución por cable sobre los programas propios y a los editores sobre la presentación tipográfica de sus ediciones publicadas. Bajo la rúbrica en cuestión algunas legislaciones engloban, además, la protección de las meras fotografías, de los catálogos y las compilaciones que no reúnen las condiciones para ser protegidas como obras y de varias producciones más.<sup>29</sup>

A pesar de las expresiones derechos conexos, derechos vecinos y derechos afines evocan cierta analogía con el derecho de autor, su utilización respecto a la tutela de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas<sup>30</sup> y los organismos de radiodifusión así como los de otros beneficiarios, parece deberse más a las resistencias que siempre origina el reconocimiento de nuevos derechos – y que induce a recurrir a asimilaciones a derechos ya consagrados- que a la existencia real de semejanzas, pues el objeto de protección son actividades que – en las palabras de Desbois- concurren a la difusión, no a la creación de obras literarias y artísticas.<sup>31</sup>

El fonógrafo de Tomás Alva Edison, el cinematógrafo de los hermanos Luis y Augusto Lumière y la radio de Enrique Federico Hertz y de Guillermo Marconi fueron, entre fines del siglo pasado XIX y principios del siglo XX, los puntos de partida del desarrollo tecnológico que dio lugar al reconocimiento de los derechos conexos.

---

<sup>28</sup> Glosario de derecho de autor y derechos conexos, OMPI, 1980, p.168, voz 164.

<sup>29</sup> La primera ley de derecho de autor que reguló los derechos conexos fue la austríaca de 1936, llamándolos derechos afines. En ella se dedica la parte II (arts. 66 a 80) a legislar en cuatro capítulos la protección de la interpretación de obras literarias y musicales (artistas intérpretes o ejecutantes); de fotografías y grabaciones sonoras; de cartas y retratos; de noticias y de los títulos de obras literarias y de arte.

<sup>30</sup> La palabra fonograma deriva de los vocablos griegos “phoné” (sonido) y “grámma” (escrito). Henry Jessen señala que no se trata, como puede parecer, de un neologismo jurídico de novedosa construcción, ya que aparece en los membretes de los primeros cilindros publicados por el inventor del fonógrafo, Tomás Alva Edison, en las últimas décadas del siglo XIX (La protección del fonograma, estudio presentado en el II Congreso venezolano sobre protección de los derechos intelectuales, Barquisimeto, Venezuela, julio de 1988).

<sup>31</sup> Desbois, op.cit., p. 213: “ les activités auxiliaires de la création littéraire et artistique. Cette rubrique désigne des prestations qui concourent à la diffusion, non à la création des oeuvres littéraires et artistiques...”

Desde esta perspectiva, la génesis de los derechos conexos presenta un marcado paralelismo con el nacimiento del derecho de autor como consecuencia de la invención de la imprenta de tipos móviles por Gutenberg, a mediados del siglo XV, y del descubrimiento del grabado. Así como estos permitieron la reproducción de libros en grandes cantidades e hicieron posible que la utilización de la obra escapara a la custodia de su autor, así el fonógrafo, la cinematografía y la radiodifusión hicieron factible la reproducción mecánica de las obras musicales, literarias y dramáticas y su comunicación pública a auditorios prácticamente ilimitados; la interpretación y la ejecución, que no podían concebirse en forma separada de la persona del artista, a partir de ese momento, se conservaron y difundieron con independencia de este.

#### 1.1.2.1 La trascendencia de la reproducción mecánica de obras musicales sobre los derechos de los autores; la situación de los intérpretes o ejecutantes.

El antiguo amor de la humanidad hacia la música, el deseo y la necesidad de gozarla en todo momento, llevaron a buscar formas de conservar las interpretaciones. De ahí que la reproducción de obras musicales por medios mecánicos atrajera desde antiguo a las personas y las condujera a búsquedas apasionadas a lo largo de los siglos, que precedieron el éxito que, el 16 de junio de 1888, coronó el genio inventor y los esfuerzos de Edison.

En un excelente trabajo de investigación, Walter Bruch<sup>32</sup>relata la historia de ese desarrollo y cómo gracias a estudios, proyectos, inventos y construcciones, aparecieron en forma paulatina y creciente las posibilidades de la multiplicación musical, desde el cilindro de puntas, el útil más remoto para el almacenamiento de música, hasta la invención del disco fonográfico.

Surgieron luego los discos de larga duración, la alta fidelidad, la cinta magnetofónica en casetes compactos, los discos compactos, el procedimiento digital de grabación (DAT). La evolución de los sistemas de fonograbación no deja de avanzar ni en la calidad de la reproducción ni en la miniaturización de los elementos ni en la reducción de los costos.

#### Los autores

---

<sup>32</sup> Bruch, W., “Del registro musical al fonograma”, en la publicación conmemorativa del cincuentenario del BIEM (1929-1979), pp. 14-50.

Antes de que el cilindro y el disco fonográfico se hicieran aptos para reproducir ejecuciones de obras musicales, los registros musicales (cilindro de puntas, órgano de flautas, reloj musical, máquina de música, caja de música, pianola, fonola, etc.) solo afectaban los derechos de los autores cuyas obras se fijaban y reproducían en ellos.

Hasta que las cajas de música y las máquinas mecánicas de música se perfeccionaron, los autores habían aceptado de buen grado que sus obras se ejecutaran en los salones de la sociedad por medio de los relojes de flautas, pues le servía de publicidad. Bruch señala que cuando las cajas de música se empezaron a fabricar en forma industrial, preponderantemente en Suiza y, desde allí, a exportar a muchos países, las melodías de óperas, canciones patrióticas, canciones populares o regionales y los vales encontraron gran divulgación.<sup>33</sup> Pero las relaciones entre los autores y los fabricantes de los mecanismos reproductores de música nacieron en forma traumática.

Según D. Schuiz- Kohn,<sup>34</sup> mientras las cajas de música circulaban dentro de los límites de Suiza los autores (músicos franceses en su casi absoluta mayoría) no se habían interesado demasiado en ellas. Sin embargo, tan pronto se introdujeron en Francia la situación cambió. Las cajas reproducían en su mayor parte canciones que los compositores mismos solían cantar en los cafés de los bulevares. Los establecimientos de la competencia representaban las mismas composiciones ejecutadas en las cajas de música, lo cual atraía mucho público, en parte por la novedad de los instrumentos. Los autores empezaron a reclamar a la industria mecánica musical una retribución por la utilización de sus obras; a pesar de que en Francia el derecho de los autores ya se encontraban legislados desde 1791 y 1793, y estaban perfectamente establecidos, sus reclamaciones no fructificaban en absoluto. En el año 1864 Francia y Suiza firmaron un acuerdo comercial en el cual quedó como único punto litigioso la exportación de cajas de música a Francia. La cuestión se resolvió en contra de los derechos de los autores, pues se convino de forma tal que Francia no consideraba la importación de cajas de música suizas como

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>34</sup> Schuiz- Kohn, D., *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, Berlín, 1940, cit. Por Bruch, op. cit., p. 23.

infracción de los derechos de autor, y Suiza se obligaba a favorecer especialmente la importación de seda francesa de Lyon.

Los autores no tuvieron mejor suerte en el plano internacional. El Acta originaria del Convenio de Berna, suscripta el 9 de septiembre de 1886 adoptó, en el §3 del Protocolo final, una disposición que, como destaca Schulze,<sup>35</sup> constituyó una concesión a la industria suiza de mecanismos musicales al establecer que: “Se considera que la fabricación u venta de instrumentos que sirven para reproducir mecánicamente piezas musicales en dominio privado, no deben ser considerados como uso ilícito de obras musicales”.<sup>36</sup>

Esta disposición dificultó notablemente el reconocimiento del derecho de los autores. Las técnicas de reproducción mecánica de obras musicales siguieron adelantando; los autores recurrieron a la Justicia alegando que los discos y las bandas de notas perforadas recambiables eran desconocidos cuando se concluyó el Convenio de Berna, que no podían compararse con los anteriores ya que contaban con elementos intercambiables que habían traído nuevas posibilidades de explotación, por lo que también ellos debían participar en los consiguientes beneficios económicos.

La situación de los autores respecto de la reproducción de sus obras musicales por instrumentos mecánicos comenzó a revertirse recién en 1908, cuando en el acta de Berlín del Convenio de Berna se derogó el mentado §3 del Protocolo final del Acta originaria de 1886 y se estableció en el art. 13, inc. 1, que:

“Los autores de obras musicales tienen el derecho exclusivo de autorizar:

1º, la adaptación de esas obras a los instrumentos que sirvan para reproducirlas mecánicamente;

2º, la ejecución pública de las mismas obras por medio de esos instrumentos”.

Sin embargo, en el inc. 2 se admitió que los países de la Unión establecieran reservas y condiciones en la aplicación del art. 13, aunque con efectos estrictamente limitados al país que las formulara.

---

<sup>35</sup> Schulze, E., op. cit., p. 7.

<sup>36</sup> “Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant á reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont pas considérés comme constituant le fait de contrefaçon musicale. ”

El art. 13 en cuestión es reiterado en las Actas de Roma 1928 y de Bruselas 1948 hasta que, en el Acta de Estocolmo 1967, confirmada por el Acta de París 1971, se menciona explícitamente, dentro del elenco de los derechos patrimoniales protegidos, el derecho de reproducción (art. 9, §1) en términos amplios, comprensivos de toda forma de reproducción de obras:

“Los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizarla reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma”.

Sin embargo, a mayor abundamiento y para prevenir equívocos, en el §3 del mismo art. 9 se aclaró que: “Toda grabación sonora o visual será considerada como una reproducción en el sentido del presente Convenio”.

#### Los artistas intérpretes o ejecutantes

La reproducción mecánica de obras musicales solo afectó la situación de los artistas intérpretes o ejecutantes al perfeccionarse las técnicas del cilindro y del disco fonográfico y su labor se pudo reproducir masivamente. El auge de la venta de discos, producidos y copiados por medios mecánicos, y su difusión por medio de altavoces y de la radiodifusión y el cine sonoro desplazó a los intérpretes que, en la sala cinematográfica, subrayaban con sus ejecuciones la acción que se desarrollaba en la pantalla. Los efectos para esos artistas fueron desoladores.

En un informe publicado en 1939 por la Organización Internacional del Trabajo se consignan algunas estadísticas que informan sobre la gravedad de la situación y el carácter universal de la crisis. En Francia, donde en 1932 se contaban aproximadamente 10 000 artistas de teatro, en 1939 se estimaba que solo 1500 tenían empleo. En los Estados Unidos de América, en 1935 las listas de socorros urgentes elaborados por la Administración contenían los nombres de 15 000 músicos desempleados, y se consideraban que estaban lejos de registrar todos los casos de paro forzoso. Una encuesta sobre el desempleo de los trabajadores intelectuales efectuada en el Japón mostraba que la proporción de los músicos sometidos a paro forzoso era, en 1936, del 41% mientras que, entre los técnicos de la industria en las mismas condiciones, la proporción era solo del 16%. Una estadística de músicos

realizada en Viena, en 1937, reveló que el 90% de los miembros de la profesión estaba sin empleo.<sup>37</sup>

El desarrollo tecnológico había puesto al alcance de todos, la posibilidad de gozar de la música en forma permanente. La interpretación había dejado de ser necesariamente efímera; se la podía fijar y el público podía disfrutarla sin moverse de los hogares. También en los lugares de espectáculos, cafés, salones de baile, reuniones familiares, cinematógrafos, etc., los ejecutantes fueron sustituidos por los registros fonográficos, las emisiones radiofónicas y las bandas sonoras de los films. Cuanto más el público podía acceder y disfrutar de la actuación de los músicos, menos trabajo tenían estos. Se produjo entonces la inevitable reacción de las organizaciones profesionales.

En varias reuniones internacionales se reivindicaron tres derechos, que se correspondían con los reconocidos a los autores de obras literarias, musicales y artísticas:

a) *el derecho de autorizar* la reproducción, la transmisión y la grabación de sus interpretaciones o ejecuciones por medios mecánicos, radioeléctricos o de otras clases, así como la ejecución pública de esas interpretaciones transmitidas o grabadas;

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

c) *el derecho patrimonial* a percibir una remuneración especial, equitativa y compensatoria del aprovechamiento que se hacía de las interpretaciones cada vez que una ejecución artística se radiodifundía – si no había sido realizada con ese destino y remunerada – o cada vez que las grabaciones fonográficas se ejecutaban en lugares públicos, y a percibir un porcentaje sobre la venta de los discos. Se buscaba una reparación económica:

1) *por la ampliación del auditorio*. Un artista contratado para actuar en una sala de espectáculos debía tener derecho a una remuneración especial si el espectáculo se

---

<sup>37</sup> Los derechos de los ejecutantes en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de los sonidos, OIT, 1939, p. 9.

difundía fuera del ámbito físico del lugar de actuación (por medio de altavoces, radiodifusión, etc.) a fin de compensarlo por la ampliación del auditorio a través de los nuevos medios técnicos. En materia de grabaciones, los ejecutantes trataban de contrapesar esa ampliación indefinida del auditorio demandando un modo especial de retribución cuando las grabaciones se ejecutaban en lugares públicos. Igualmente reclamaron un porcentaje sobre el precio de cada disco pues, de este modo, la venta de cada ejemplar se haría equivaler a una interpretación en vivo;

2) *por la combinación de la grabación y la radiodifusión.* Comenzó a aclararse que se originaban derechos a remuneraciones distintas de acuerdo de las diversas utilidades posibles:

- la ejecución “en vivo” en una sala de espectáculos;
- la difusión radiofónica de esa ejecución;
- la grabación de una ejecución “en vivo”, y
- la difusión radiofónica de esta grabación.

Se plantearon también otras cuestiones:

a) *cuál era el modo más adecuado de recaudación y control de las sumas percibidas en ejercicios de esos derechos.* Se advertía que, al igual que en el caso de los autores de obras musicales, la eficacia en la recaudación solo se podía alcanzar si se realizaba a través de una gestión colectiva;

b) *si el derecho nacía con independencia del nivel artístico o de la calidad de la ejecución;*

c) *si, en el caso de conjuntos musicales, cada uno de los intérpretes o ejecutantes era titular de un derecho o solo lo eran los solistas y el director del conjunto.* Se advertía que, aun cuando se atribuyeran derechos al conjunto, era necesario delegar su representación a una persona (el director, el empresario, etcétera).

Las legislaciones nacionales fueron reconociendo los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, generalmente en el marco de las leyes sobre derecho de autor pero en disposiciones separadas. En cambio, la ley francesa del 3 de julio de 1985 los reconoció sin incorporarlos en la ley de 1957, que sigue regulando solo los derechos de los autores.

En el orden internacional, el reconocimiento de los derechos de los artistas también se hizo juntamente con los de los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, pero fuera del marco de las convenciones sobre derecho de autor. La convención respectiva fue suscripta en Roma en 1961, impulsada por tres organismos internacionales: la Organización Mundial del Trabajo (OIT), la Oficina Internacional de la Unión de Berna (a la que sucedió la OMPI) y la UNESCO.

## **1.2 Panorama Histórico en Cuba.**

La última década del siglo XVIII fue para Cuba el marco de un progreso creciente de la población, la riqueza, la cultura, así como de las primeras manifestaciones de nuestra nacionalidad. No obstante, al iniciarse el siglo XIX, España, como consecuencia de la convulsa situación política provocada por la extensión del dominio de Napoleón, y para evitar que el espíritu de insurrección que había prendido en sus colonias continentales se extendiera hacia sus colonias insulares, alternó en Cuba una política de garrote con todo aquel que fuera sospechoso de ideas independentistas, con otra muy liberal hacia los grandes propietarios.

En Cuba la protección intelectual está reconocida desde el 14 de enero de 1879, fecha en que por Real Orden se hizo extensiva a Cuba la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 y que fuere publicada en la Gaceta de La Habana el 19 de febrero del mismo año. Nueve años después, por Real Decreto de 5 de mayo de 1887 se hace extensivo a Cuba el Reglamento de la Ley de Propiedad Intelectual de 3 de septiembre de 1880, y que fuera publicado en la Gaceta de La Habana del 12 al 16 de febrero de 1889.

En nuestro país, durante el período de vigencia de la Ley de Propiedad Intelectual Española, de 10 de enero de 1879, que fue aplicada desde la etapa colonial, conjuntamente con su reglamento, se realizaba la inscripción, depósito y registro de las obras protegidas, con carácter obligatorio en el Registro General de Propiedad Intelectual, perteneciente al Ministerio de Educación.

Después de publicada la Ley de Propiedad Intelectual se impuso un largo silencio, inevitable cuando no hay nada que decir, nada que añadir, suprimir o modificar, y esa ausencia de iniciativas normativas era un síntoma inequívoco de que sus

disposiciones no resultaban adecuadas para un país donde la producción de obras literarias, artísticas o científicas era muy escasa.

Igual panorama se aprecia durante la República, las disposiciones legales en propiedad intelectual, de espaldas al autor y a su obra, no lograron coronar el débil empeño de compatibilización de la legislación de la Colonia con las realidades nacionales, pues se limitaron a trámites y requisitos de forma. La ausencia del necesario y sistemático trabajo institucional de estímulo a la creación, dejó al descuido y a merced del expoliador vecino del norte, el fruto natural del talento incultivado de nuestros creadores de entonces.

Con posterioridad, fueron dictadas otras normas que regulaban el registro de las obras musicales o dramático musicales, cuyos fines esenciales eran los de representar a los autores de este tipo de creaciones, pudiéndose citar a modo de ejemplo la Ley Decreto de 1918 que crea la Sociedad Nacional de Autores de Cuba.

A partir de la década del 1930 se intensificó la penetración imperialista norteamericana también en el campo de la música popular cubana. Bajo el pretexto de abrirle mercados, las empresas comerciales yanquis fueron incluyendo en sus negocios de edición y grabación de discos a todos los más populares de los creadores e intérpretes de música popular cubana, cuyos intereses mercantiles se ocuparán de desarrollar, hasta someterlos casi por completo a su sentido comercialista del arte y de la vida. La música cubana se convirtió en un filón más para el capitalismo norteamericano, y de sus ganancias, solo una ínfima parte quedaba para los artistas cubanos.

La Ley Decreto de 1918 que creó la Sociedad Nacional de Autores de Cuba, fue derogada posteriormente por la Ley 860 de 8 de agosto de 1960, que creó el Instituto Cubano de Derechos Musicales y la Resolución 269, de 30 de agosto de 1966, del Presidente del Consejo Nacional de Cultura que crea la Oficina de Derechos Musicales y Propiedad Intelectual.

Posteriormente se disuelve la Oficina de Derechos Musicales y Propiedad Intelectual, creada por la Resolución número 269, de agosto de 1966 del Presidente del disuelto Consejo Nacional de Cultura, y adscripta al Ministerio de Cultura en virtud de lo dispuesto en el apartado quinto del Acuerdo del Consejo de Ministros de 30 de

noviembre de 1976, de conformidad con lo establecido en el artículo 41 y en la Transitoria Segunda de la Ley número 1323 de 1976, con lo cual se traspasaron al Centro Nacional de Derecho de Autor todos los recursos humanos, materiales y financieros que correspondían a la Oficina de Derechos Musicales y Propiedad Intelectual, de la cual se considerará continuador y subrogado en su lugar a todos los efectos legales.

El 28 de diciembre de 1977 es promulgada la Ley 14, Ley de Derecho de Autor, que deroga la Ley de Propiedad Intelectual Española y su reglamento; y el 21 de febrero de 1978, por el Decreto 20 del Consejo de Ministros, se crea el Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA) que posee entre sus funciones las de: velar por la aplicación de la política y la legislación aprobadas en materia de derecho de autor; percibir las remuneraciones correspondientes por la ejecución o interpretación pública en Cuba, de obras de autores nacionales; y, la de realizar el registro de los contratos suscritos para la utilización de los diferentes tipos de obras, así como el registro de cuantos actos o formalidades sean necesarios para el mejor ejercicio del derecho de autor.

Como puede apreciarse desde fecha tan temprana como los finales del siglo XIX Cuba dispone de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento en materia de propiedad intelectual, específicamente en orden autorial. Ambas estuvieron vigentes hasta el año 1977.

Nuestra Ley 14 del año 1977, pese a haberse dictado en el período revolucionario, aún está carente en su regulación de determinados elementos, ya que en su contenido no se le brinda protección a los Derechos Conexos, ni a la Gestión Colectiva de los derechos de autor y los derechos conexos entre otros elementos.

A comienzo de los años 90 comienzan a tomarse una serie de medidas producto a la crisis económica existente en nuestro país, como consecuencia se dicta la resolución No. 61/1993 emitida por el Ministerio de Cultura, con motivo de la despenalización del dólar, y de las consiguientes modificaciones que trajo consigo, entre las cuales se incluían la comercialización de las obras del intelecto y de las prestaciones artísticas relacionadas con ellas.

De igual forma, la Resolución No. 76 de 1993, del Ministerio de Cultura, dispone las cláusulas generales de los contratos de representación artística, proponiendo las preformas a seguir en cada caso, completando de esta forma lo estipulado por la Resolución No. 61 de 1993. En el año 1997, se dicta otro instrumento jurídico, la Resolución No. 42 también del Ministerio de Cultura, en la cual se dispone el pago en moneda libremente convertible de las regalías a los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras fijadas en los fonogramas.

El 16 de noviembre del año 1998 se dicta el Reglamento para la retribución en divisas a las Producciones y Servicios Audiovisuales del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos que generan ingresos en Moneda Libremente Convertible en el Territorio Nacional, modificado en el año 2000 por la resolución No. 94 también del propio Ministerio de Cultura.

### **1.3 Derecho de autor y derechos conexos. Colisión.**

Para arribar a la zona fronteriza entre los derechos de autor y los derechos conexos se hace necesario abordar primeramente las diferentes concepciones jurídicas del derecho de autor; el copyright y el “derecho de autor”; las diferencias entre la concepción jurídica angloamericana del copyright y la concepción jurídica continental europea –o latina- del derecho de autor determinan que ambas denominaciones no sean por completo equivalentes, si bien se ha desarrollado un proceso de gradual acercamiento entre las dos orientaciones como consecuencia de los efectos armonizadores que sobre las legislaciones nacionales tiene el Convenio de Berna, en el que predomina la concepción continental, así como de los trabajos de uniformación legal que se realizan en el seno de la Comunidad Económica Europea.

El copyright se utiliza para proteger los derechos originados en actividades técnico-organizativas que no tienen naturaleza autoral, tales como las que realizan los productores de grabaciones sonoras y de films, los organismos de radiodifusión, las empresas de distribución de programas por cable y los editores de obras impresas.

El reconocimiento por la jurisprudencia francesa de los derechos de carácter personal del autor (*droit moral*), su desarrollo doctrinal y la doctrina cuya raíz filosófica se encuentra en la consideración de la obra como una emanación, un reflejo de la personalidad del autor, han tenido influencia decisiva. El derecho tiene

origen en el acto de la creación y la relación autor-obra es afianzada mediante la extensión de las facultades del creador y de su poder de decisión, impidiendo que la obra pueda salir por completo de la esfera de su personalidad. La atribución del derecho de autor originario a personas distintas del creador solo es admitida en situaciones excepcionales, rechazándose el reconocimiento de un derecho de autor a favor de los titulares de derechos conexos.

La reivindicación de los derechos conexos, formulada a semejanza de los derechos de los autores, entraña la posibilidad de chocar con estos. Los autores, a través de las sociedades nacionales y de las organizaciones internacionales que las reúnen, negaron siempre que fuera posible asimilar las distintas categorías de derechos, y en especial consideraron que la protección que merecen los derechos conexos no debía incluir facultades para autorizar o prohibir las *utilizaciones secundarias* de las fijaciones o de las radiodifusiones de interpretaciones de obras. Teniendo en cuenta que ni la actuación del artista ni el soporte material del productor ni la radiodifusión pueden separarse de la obra interpretada, fijada o radiodifundida si se les reconociera un derecho de autorizar o prohibir el uso de la obra interpretada, fijada o radiodifundida, se reconocería implícitamente a intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, derechos sobre la obra misma. Y un derecho deja de ser exclusivo cuando sobre el mismo objeto – o sobre el objeto que lo contiene – concurre otro derecho exclusivo.<sup>38</sup> De allí los esfuerzos que se han realizado para delimitar la naturaleza jurídica del objeto de la protección de las distintas categorías de beneficiarios de los derechos conexos y la extensión de su contenido.

Según Desbois se trata de *actividades auxiliares* de la creación literaria y artística, pues “los intérpretes consuman el destino de las composiciones musicales y de las obras dramáticas, los productores de fonogramas aseguran la permanencia de una interpretación fugaz y los organismos de radiodifusión hacen desaparecer las

---

<sup>38</sup> Vid. Piola Caselli , E., en: Il Diritto di Autore, 1939, p. 18, donde señala que la *exclusividad* significa pertenecer a uno solo y pone de relieve que *concurrentia* y *conflicto* no son más que las dos caras de una misma situación jurídica, pues la concurrentia de voluntades e intereses distintos, tanto en lo que se refiere al derecho de autorizar como al rédito obtenible, hace nacer la virtualidad del conflicto.

distancias”.<sup>39</sup> Desbois considera que son derechos vecinos a los de los autores porque los auxiliares de la creación literaria y artística gravitan en la órbita de los creadores y su estatuto toma prestado, por ósmosis, ciertos rasgos del derecho de autor. “pero la vecindad implica relaciones, tan armoniosas como sea posible, pues no hace falta que los derechos de los auxiliares sean edificados sobre las ruinas de los derechos de los autores; ya es bastante con que los creadores se resignen a ciertos sacrificios en sus intereses pecuniarios, pues la coexistencia de derechos concurrentes entraña, por la fuerza misma de las cosas, una reducción de la proporción de cada una de las partes”.<sup>40</sup>

Jessen, eminente especialista en derecho de autor brasileño ligado al sector de los derechos conexos, niega la conexidad y consiguiente subordinación y señala que nunca ha logrado discernir conexión entre esos derechos y el derecho del autor sobre su obra. “Lo que vislumbramos es una analogía, un paralelismo entre los dos derechos, pero jamás conexión – la cual supondría una subordinación inexistente en el caso - . Se trata de derechos independientes, plenamente autónomos, que no están en conflicto y, por lo contrario, son semejantes y convergentes en varios aspectos”.<sup>41</sup>

En el texto de la Convención de Roma sobre los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, se enfrenta, en tres artículos, la fricción entre el derecho de autor y los derechos

---

<sup>39</sup> Desbois, op. cit., p.213, § 177: “(...) Un trait unit leur activité: les uns et les autres son des auxiliaires de la création littéraire et artistique, car les interprètes consomment le destin des compositions musicales et des œuvres dramatiques, les entrepreneurs d’enregistrement phonographique assurent la permanence à une impression fugitive, les organismes de radiodiffusion abolissent les distances. Mais chacune de ces prestations appelle des observations particulières en raison de leurs caractéristiques respectives”.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, pp. 232-233, § 189: “(...) le statut des entrepreneurs d’enregistrement ou de radiodiffusion est voisin de celui des auteurs, parce que les auxiliaires de la création littéraire ou artistique gravitent dans l’orbite des créateurs; il est voisin aussi, parce qu’il en emprunte par osmose certains traits. Mais le voisinage implique des relations, aussi harmonieuses que possible; il ne faut pas que les droits des auxiliaires soient edifiés sur les ruines de ceux des auteurs; il suffira que, dans leurs intérêts pécuniaires, les créateurs se résignent à certains sacrifices, car la coexistence des droits concurrents entraîne par la force des choses une réduction de la portion de chacune des parties prenantes.”

<sup>41</sup> Jessen, H., “Los derechos conexos de los artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión”, en el libro memoria del *I Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales*, Caracas, 1986, p. 168.

conexos y la necesidad de procurar su coexistencia pacífica: la declaración del art. 1º y la condición impuesta en el art. 23 y en el párrafo 2 del art. 24.

Las disposiciones de la Convención de Roma han tenido gran influencia sobre las legislaciones nacionales, las cuales, con frecuencia, las reproducen.

Consideraciones:

En el presente capítulo, de forma general, se puede observar que a través de la historia, la evolución del derecho de autor y los derechos conexos, ha sido influenciada por el progreso tecnológico y la evolución de los medios masivos de comunicación. Conduce además a percibir que la génesis de los derechos conexos presenta un marcado paralelismo con el nacimiento del derecho de autor.

Una vez realizado el análisis histórico jurídico de la Institución de los Derechos de Autor y los Derechos Conexos, como obra plasmado en este capítulo, el autor procede a realizar un estudio comparado de la Institución de los Derechos Conexos, para conocer como es su regulación legal en otros ordenamientos jurídicos referentes a esta disciplina.



*Capítulo II*  
*Capítulo II*

## **CAPÍTULO II: ANÁLISIS COMPARADO DE LA INSTITUCIÓN DE LOS DERECHOS CONEXOS.**

### **2.1 Análisis de los sujetos de los derechos conexos en legislaciones foráneas.**

#### 2.1.1 Artistas intérpretes o ejecutantes.

El Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual expresa: “Se entiende generalmente que se trata de un actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística, incluidos las obras del folclore”, esta definición es coincidente en los países estudiados.

En el caso de Honduras se regulan en el Título VI, Capítulo II, del artículo 113 al 117; Artículo 113: Los artistas, intérpretes o ejecutantes tienen derecho exclusivo de realizar o de autorizar los actos siguientes:

- 1) La radiodifusión de sus interpretaciones o ejecuciones, salvo cuando dicha radiodifusión:
  - a) Se efectúe a partir de una fijación de la interpretación o ejecución distinta de una fijación realizada en el Artículo 71 de la presente Ley; y,
  - b) Sea una reemisión autorizada por los organismos de radiodifusión que es el primero en emitir la interpretación o ejecución;
- 2) La comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones, salvo cuando dicha comunicación:
  - a) Se realice a partir de una fijación de la interpretación o ejecución; y,
  - b) Se realice a partir de una radiodifusión de la interpretación o ejecución.
- 3) La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas;
- 4) La reproducción de una fijación de sus interpretaciones o ejecuciones;
- 5) La primera distribución al público de una fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, mediante la venta o por cualquier otro tipo de transferencia de propiedad;
- 6) El alquiler al público o el préstamo al público de una fijación de sus interpretaciones o ejecuciones; y,

7) La puesta a disposición del público, por hilo o por medios inalámbricos, de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en un fonograma, de forma que cada uno pueda tener acceso a ellas del lugar y el momento que elija individualmente.

Artículo 114: Salvo estipulación en contrario se entenderá que:

- 1) La autorización para la radiodifusión no implica la autorización para permitir a otros organismos de radiodifusión que retransmitan la interpretación o ejecución;
- 2) La autorización para la radiodifusión no implica la autorización para fijar la interpretación o ejecución con propósito distinto a la radiodifusión;
- 3) La autorización para radiodifusión y para fijar la interpretación o ejecución, no implica la autorización para reproducir la fijación; y,
- 4) La autorización para fijar la interpretación o ejecución, y para reproducir esta fijación, no implica la autorización para transmitir la interpretación o la ejecución a partir de la fijación de sus reproducciones.

Artículo 115: Cuando varios artistas, intérpretes o ejecutantes participen en una misma ejecución, se entenderá que el consentimiento previsto será dado por el representante legal del grupo o de su mayoría.

Artículo 116: Los artistas de variedades tendrán el derecho de oponerse a la fijación, reproducción, exhibición y radiodifusión de sus actuaciones.

Artículo 117: Los artistas intérpretes tendrán los derechos morales reconocidos en los numerales 1 y 2 del Artículo 36 de esta Ley; las disposiciones del Artículo 35 de la misma, se aplicarán igualmente a los derechos morales de los artistas-intérpretes o ejecutantes.

En el caso de Panamá se regulan en su Título VIII, Capítulo II, del artículo 87 al 89;

Artículo 87: Los artistas, intérpretes y ejecutantes, o sus derechohabientes, tienen el derecho exclusivo para autorizar o no autorizar la fijación, reproducción o comunicación pública, por cualquier medio o procedimiento, de sus interpretaciones o ejecuciones. Sin embargo, no podrán oponerse a la comunicación cuando ésta se efectúe a partir de una fijación realizada con su previo consentimiento, publicada con fines comerciales.

Los artistas intérpretes tendrán igualmente el derecho moral de vincular su nombre o seudónimo a la interpretación y de impedir cualquier deformación de la obra que ponga en peligro su integridad o reputación.

Artículo 88: Las orquestas, grupos vocales y demás agrupaciones de intérpretes o ejecutantes, designarán un representante a los efectos del ejercicio de los derechos reconocidos por esta Ley. A falta de designación, corresponderá la representación a los respectivos directivos.

Artículo 89: La duración de la protección concedida en este capítulo será de cincuenta (50) años, contados a partir del primero de enero del año siguiente a la actuación, cuando se trate de interpretaciones o ejecuciones no fijadas, o de la publicación, cuando la actuación esté grabada en un soporte sonoro o audiovisual. Guatemala regula a los artistas intérpretes o ejecutantes en el Título III, Capítulo II, del artículo 53 al 57;

Artículo 53: Los artistas intérpretes o ejecutantes, y sus derecho-habientes tienen el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la fijación, la reproducción, la comunicación al público por cualquier medio, la radiodifusión o cualquier otra forma de utilización de sus interpretaciones y ejecuciones. Se exceptúan de esta disposición los intérpretes de obras audiovisuales.

Cuando un fonograma publicado con fines comerciales se utilice en cualquier forma de comunicación pública, los artistas intérpretes o ejecutantes, cuyas actuaciones se hayan fijado en aquél, tendrán derecho a una compensación económica.

Artículo 54: Salvo estipulación en contrario, se entiende que:

La autorización para la radiodifusión no implica la autorización para permitir a otros organismos de radiodifusión que retransmitan la interpretación o ejecución;

- a) La autorización para la radiodifusión no implica la autorización para fijar la interpretación o ejecución;
- b) La autorización para la radiodifusión y para fijar la interpretación o ejecución, no implica la autorización para reproducir la fijación; y
- c) La autorización para fijar la interpretación o ejecución y para reproducir esta fijación, no implica la autorización para transmitir la interpretación o la ejecución a partir de la fijación de sus reproducciones.

Artículo 55: Cuando varios artistas intérpretes o ejecutantes participen en una misma ejecución, la autorización será dada por el director del grupo y en ausencia del mismo, por la mayoría de sus integrantes.

Artículo 56: Para el ejercicio de los derechos reconocidos en la presente ley, las orquestas y los grupos vocales o instrumentales serán representados por el director del conjunto o por un mandatario legalmente constituido.

Artículo 57: Los artistas intérpretes tienen además, el derecho personal, irrenunciable, inalienable y perpetuo de vincular su nombre o seudónimo artístico a su interpretación y de oponerse a la deformación o mutilación de la misma. Al fallecimiento del artista se aplicará, en lo que corresponda, lo que dispone el artículo 20 de esta ley.

En la Ley de Propiedad Intelectual de Ecuador se regulan en el Capítulo II, Parágrafo II, del artículo 87 al 91;

Artículo 87: Independientemente de los derechos patrimoniales y aún después de su transferencia, los artistas, intérpretes o ejecutantes gozarán, respecto de sus ejecuciones en vivo o ejecuciones fijadas en fonogramas, del derecho de ser identificados como tales, salvo que la omisión esté determinada por el modo en que se use la ejecución; así como del derecho de oponerse a toda distorsión, mutilación u otra modificación de su ejecución, en la medida en que tales actos puedan ser perjudiciales para su reputación. Estos derechos morales no se extinguen con la muerte de su titular.

Artículo 88: Los artistas, intérpretes y ejecutantes tienen el derecho de autorizar o prohibir la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones en directo, así como la fijación de sus interpretaciones y la reproducción de tales ejecuciones, por cualquier medio o procedimiento.

Artículo 89: No obstante lo dispuesto en el artículo precedente, los artistas, intérpretes y ejecutantes no podrán oponerse a la comunicación pública de sus ejecuciones o representaciones cuando éstas constituyan en sí mismas una ejecución radiodifundida, o se haga a partir de una fijación realizada con su previo consentimiento y publicada con fines comerciales.

Sin perjuicio del derecho exclusivo que les corresponde por el artículo anterior, en los casos establecidos en el inciso precedente, los artistas, intérpretes o ejecutantes tienen el derecho a percibir una remuneración por la comunicación pública de un fonograma que contenga sus interpretaciones o ejecuciones.

Salvo pacto en contrario, la remuneración que se recaude, conforme con el inciso anterior, será compartida en forma equitativa entre los productores de fonogramas y los artistas, intérpretes o ejecutantes, independientemente de los derechos económicos del autor ya establecidos en los artículos referentes a los derechos patrimoniales del autor, en concordancia con los convenios internacionales.

Artículo 90: Los artistas, intérpretes y ejecutantes que participen colectivamente en una misma ejecución deberán designar un representante para el ejercicio de los derechos reconocidos por el presente párrafo. A falta de tal designación, serán representados por el director del grupo vocal o instrumental que haya participado en la ejecución.

Artículo 91: La duración de la protección de los derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes, será de setenta años, contados a partir del primero de enero del año siguiente a aquel en que tuvo lugar la interpretación o ejecución, o de su fijación, según el caso.

En el caso de la Ley de Propiedad Intelectual de España estos se regulan en el Libro II, Título I, del artículo 105 al 113;

*Artículo 105: Definición de artistas intérpretes o ejecutantes*

Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título.

*Artículo 106: Fijación*

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la fijación de sus actuaciones.
2. Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.

*Artículo 107: Reproducción*

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, según la definición establecida en el artículo 18, de las fijaciones de sus actuaciones.
2. Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.
3. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de la concesión de licencias contractuales.

*Artículo 108: Comunicación pública.*

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública:
  - a) De sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de una fijación previamente autorizada.
  - b) En cualquier caso, de las fijaciones de sus actuaciones, mediante la puesta a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

En ambos casos, la autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de éstos, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se refiere el apartado siguiente, ha transferido su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b).
3. El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b), respecto de un fonograma o de un original o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa de quien realice tal puesta a disposición.
4. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de

comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, entre los cuales se efectuará el reparto de aquélla. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 de este artículo.

5. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en el artículo 20.2.f) y g) tienen obligación de pagar a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.

Los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para cualquier acto de comunicación al público, distinto de los señalados en el párrafo anterior y de la puesta a disposición del público prevista en el apartado 1.b), tienen asimismo la obligación de pagar una remuneración equitativa a los artistas intérpretes o ejecutantes, sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3.

6. El derecho a las remuneraciones a que se refieren los apartados 3, 4 y 5 se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de los derechos a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, la recaudación y la distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquéllos.

#### Artículo 109: *Distribución*

1. El artista intérprete o ejecutante tiene, respecto de la fijación de sus actuaciones, el derecho exclusivo de autorizar su distribución, según la definición establecida por el artículo 19.1 de esta Ley. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las

ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

3. A los efectos de este Título, se entiende por alquiler de fijaciones de las actuaciones la puesta a disposición de las mismas para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, de comunicación pública a partir de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, incluso de fragmentos de unos y otras, y la que se realice para consulta "in situ":

1. Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de las mismas, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se refiere el apartado siguiente, ha transferido sus derechos de alquiler.

2. El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de alquiler respecto de un fonograma, o un original, o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa por el alquiler de los mismos. Tales remuneraciones serán exigibles de quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales en su condición de derechohabientes de los titulares de los correspondientes derechos de autorizar dicho alquiler y se harán efectivas a partir del 1 de enero de 1997.

El derecho contemplado en el párrafo anterior se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual.

4. A los efectos de este Título, se entiende por préstamo de las fijaciones de las actuaciones la puesta a disposición de las mismas para su uso por tiempo limitado sin beneficio económico o comercial directo o indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial directo ni indirecto cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al

pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 3 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

*Artículo 110: Contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios.*

Si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública previstos en este título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato.

Lo establecido en el párrafo anterior no será de aplicación a los derechos de remuneración reconocidos en los apartados 3, 4 y 5 del artículo 108.

*Artículo 111: Representante de colectivo*

Los artistas intérpretes o ejecutantes que participen colectivamente en una misma actuación, tales como los componentes de un grupo musical, coro, orquesta, ballet o compañía de teatro, deberán designar de entre ellos un representante para el otorgamiento de las autorizaciones mencionadas en este Título. Para tal designación, que deberá formalizarse por escrito, valdrá el acuerdo mayoritario de los intérpretes. Esta obligación no alcanza a los solistas ni a los directores de orquesta o de escena.

*Artículo 112: Duración de los derechos de explotación*

Los derechos de explotación reconocidos a los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán una duración de cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la interpretación o ejecución.

No obstante, si, dentro de dicho período, se divulga lícitamente una grabación de la interpretación o ejecución, los mencionados derechos expirarán a los cincuenta años desde la divulgación de dicha grabación, computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha en que ésta se produzca.

*Artículo 113: Derechos morales.*

1. El artista intérprete o ejecutante goza del derecho irrenunciable e inalienable al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones, excepto

cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizarlas, y a oponerse a toda deformación, modificación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

2. Será necesaria la autorización expresa del artista, durante toda su vida, para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

3. Fallecido el artista, el ejercicio de los derechos mencionados en el apartado 1 corresponderá sin límite de tiempo a la persona natural o jurídica a la que el artista se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, a los herederos.

Siempre que no existan las personas a las que se refiere el párrafo anterior o se ignore su paradero, el Estado, las comunidades autónomas, las corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimadas para ejercer los derechos previstos en él.

La Ley Federal del Derecho de Autor de los Estados Unidos Mexicanos, regula a estos sujetos en su Título V, Capítulo II, del artículo 116 al 122;

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

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

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

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

I. La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;

II. La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y

III. La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

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

Artículo 119: Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, tales como grupos musicales, coros, orquestas, de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.

A falta de tal designación se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.

Artículo 120: Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, períodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.

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

Artículo 122: La Duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes será de setenta y cinco años contados a partir de:

I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma;

II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, o

III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.

#### 2.1.2 Productores de Fonogramas.

El Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual define al Productor de fonogramas como: “*La persona natural o jurídica que fija por primera*

vez los sonidos de una representación o ejecución u otros sonidos”. Esta definición es coincidente para los países analizados.

En la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos de Honduras estos se encuentran regulados en su Título VI, Capítulo III, en el artículo 118;

Artículo 118: Los productores de fonogramas tienen el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la reproducción, directa o indirecta, la comunicación y distribución al público, del original y de los ejemplares de sus fonogramas mediante venta o transferencia de propiedad, el arrendamiento, el mutuo, la importación, la puesta a disposición del público de los fonogramas por cualquier medio, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellos, desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija o cualquier otra forma de utilización de sus fonogramas.

En la Ley de Panamá se encuentran regulados en el Título VIII, Capítulo III, del artículo 90 al 94;

Artículo 90: Los productores fonográficos tienen el derecho exclusivo de autorizar o no autorizar la reproducción de sus fonogramas. Se permite la importación y distribución de fonogramas, siempre que éstos sean legítimos.

Artículo 91: Los productores de fonogramas tiene el derecho a recibir una remuneración por la comunicación del fonograma al público, salvo en los casos de las utilidades lícitas pertinentes, indicadas en el Título VI, Capítulo II de la presente Ley.

Artículo 92: Los productores fonográficos o sus derechohabientes percibirán las remuneraciones a que se refiere el artículo anterior, y abonarán, a los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras incluidas en el fonograma, el cincuenta por ciento (50%) de la cantidad neta que el productor reciba de la entidad de gestión colectiva a que se refiere el Título IX de la presente Ley.

Artículo 93: Salvo convenio distinto entre ellos, el abono debido a los artistas será repartido a razón de dos terceras ( $2/3$ ) partes para los intérpretes y una tercera ( $1/3$ ) parte para los músicos ejecutantes, inclusive orquestadores y directores.

Artículo 94: La protección concedida al productor de fonograma será de cincuenta (50) años, contados a partir del primero de enero del año siguiente a la primera publicación del fonograma.

En el caso de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos de Guatemala los Productores de fonogramas se encuentran regulados en el Título III, Capítulo III, del artículo 58 al 61;

Artículo 58: Los productores de fonogramas tienen el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la reproducción, directa o indirecta; la distribución y comunicación al público o cualquiera otra forma o medio de utilización de sus fonogramas o de sus reproducciones y la puesta a disposición del público de los fonogramas, por cualquier medio, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellos, desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

El derecho de distribución comprende la facultad de autorizar la distribución de los fonogramas, ya sea por medio de la venta, el arrendamiento o cualquier otra forma. Cuando la distribución se efectúe mediante la venta, este derecho se extingue a partir de la primera venta realizada, salvo las excepciones legales. Cuando la distribución se efectúe mediante el arrendamiento, la colocación en el mercado del original o copias autorizadas del fonograma no extingue el mismo.

El derecho de importación comprende la facultad de autorizar o prohibir la importación de copias de fonogramas legalmente fabricados y la de impedir la importación de copias fabricadas sin la autorización del titular del derecho.

Artículo 59: Quien ejecute o haga ejecutar públicamente en cualquier forma un fonograma publicado para fines comerciales, deberá obtener autorización previa y escrita de su productor y pagarle a éste una remuneración.

Artículo 60: El productor o su representante recaudará la suma debida por los usuarios de ejecución pública de fonogramas y las repartirá con los artistas, en las proporciones contractualmente convenidas con ellos.

En defecto del contrato, la mitad de la suma recibida por el productor, deducidos los gastos de recaudación y administración, será pagada por éste a los artistas intérpretes o ejecutantes, quienes de no haber celebrado convenio especial, la dividirán entre ellos, de la siguiente forma:

a) El cincuenta por ciento se abonará al intérprete, entendiéndose por tal el cantante o conjunto vocal y otro artista que figure en primer plano de la etiqueta del fonograma;

b) El cincuenta por ciento será abonado a los músicos acompañantes y miembros del coro, que participaron en la fijación, dividido en partes iguales entre todos ellos. Si éstos no se presentaren a reclamar esas sumas, en un plazo de doce meses, el productor deberá entregarlas a la asociación de la categoría profesional correspondiente, quienes las deberán destinar exclusivamente para fines asistenciales de sus miembros.

Artículo 61: En los casos de infracción a los derechos reconocidos en este capítulo, corresponde el ejercicio de las acciones procedentes tanto al productor fonográfico como al cesionario de los mismos.

La Ley de Propiedad Intelectual de Ecuador regula a los Productores de fonogramas en su Capítulo II, Parágrafo III, del artículo 92 al 96;

Artículo 92: Los productores de fonogramas son titulares del derecho exclusivo de realizar, autorizar o prohibir:

a) La reproducción directa o indirecta de sus fonogramas, por cualquier medio o forma;

b) La distribución al público; y,

c) La importación por cualquier medio de reproducciones de fonogramas, lícitas e ilícitas.

Artículo 93: Las licencias exclusivas que otorgue el productor de fonogramas deberán especificar los derechos cuyo ejercicio se autoriza al licenciataria, a fin de legitimar la intervención de este último ante las autoridades administrativas y judiciales que corresponda.

Artículo 94: Los productores de fonogramas tienen también el derecho exclusivo de realizar, autorizar o prohibir la comunicación pública con o sin hilo.

Artículo 95: Se podrá constituir una sociedad de gestión común para recaudar las remuneraciones que correspondan a los autores, a los productores de fonogramas y a los artistas, intérpretes o ejecutantes, por la comunicación pública de sus obras, interpretaciones o ejecuciones y fonogramas, respectivamente.

Artículo 96: La duración de la protección de los derechos del productor de fonogramas, será de setenta años contados a partir del primero de enero del año siguiente a la fecha de la primera publicación del fonograma.

La Ley de Propiedad Intelectual de España regula a los Productores de fonogramas en el Libro II, Título II, del artículo 114 al 119;

Artículo 114: *Definiciones*

1. Se entiende por fonograma toda fijación exclusivamente sonora de la ejecución de una obra o de otros sonidos.

2. Es productor de un fonograma la persona natural o jurídica bajo cuya iniciativa y responsabilidad se realiza por primera vez la mencionada fijación. Si dicha operación se efectúa en el seno de una empresa, el titular de ésta será considerado productor del fonograma.

Artículo 115: *Reproducción.*

Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar su reproducción, según la definición establecida en el artículo 18.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

Artículo 116: *Comunicación pública*

1. Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus fonogramas y de las reproducciones de éstos en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los productores de fonogramas y a los artistas intérpretes o ejecutantes, entre los cuales se efectuará el reparto de aquélla. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha

obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 del artículo 108.

3. El derecho a la remuneración equitativa y única a que se refiere el apartado anterior se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de este derecho a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, recaudación y distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquél.

*Artículo 117: Distribución*

1. Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la distribución, según la definición establecida en el artículo 19.1 de esta Ley, de los fonogramas y la de sus copias. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de la concesión de licencias contractuales.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

3. Se considera comprendida en el derecho de distribución la facultad de autorizar la importación y exportación de copias del fonograma con fines de comercialización.

4. A los efectos de este Título, se entiende por alquiler de fonogramas la puesta a disposición de los mismos para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, de comunicación pública a partir de fonogramas o de fragmentos de éstos, y la que se realice para consulta "in situ".

5. A los efectos de este Título se entiende por préstamo de fonogramas la puesta a disposición para su uso, por tiempo limitado, sin beneficio económico o comercial, directo ni indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial, directo ni indirecto, cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 4 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

*Artículo 118: Legitimación activa*

En los casos de infracción de los derechos reconocidos en los artículos 115 y 117 corresponderá el ejercicio de las acciones procedentes tanto al productor fonográfico como al cesionario de los mismos.

*Artículo 119: Duración de los derechos*

Los derechos de los productores de los fonogramas expirarán 50 años después de que se haya hecho la grabación. No obstante, si el fonograma se publica lícitamente durante dicho período, los derechos expirarán 50 años después de la fecha de la primera publicación lícita. Si durante el citado período no se efectúa publicación lícita alguna pero el fonograma se comunica lícitamente al público, los derechos expirarán 50 años después de la fecha de la primera comunicación lícita al público.

Todos los plazos se computarán desde el 1 de enero del año siguiente al momento de la grabación, publicación o comunicación al público.

En el caso de la Ley Federal del Derecho de Autor de los Estados Unidos Mexicanos, regula a estos sujetos en su Título V, Capítulo IV, del artículo 129 al 134;

*Artículo 129:* Fonograma es toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.

*Artículo 130:* Productor de fonogramas es la persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas.

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

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

Artículo 131 bis: Los productores de fonogramas tienen el derecho a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus fonogramas que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio o comunicación pública o puesta a disposición.

Artículo 132: Los fonogramas deberán ostentar el símbolo (P) acompañado de la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación.

La omisión de estos requisitos no implica la pérdida de los derechos que correspondan al productor de fonogramas pero lo sujeta a las sanciones establecidas por la Ley.

Se presumirá, salvo prueba en contrario, que es Productor de Fonogramas, la persona física o moral cuyo nombre aparezca indicado en los ejemplares legítimos del fonograma, precedido de la letra "P", encerrada en un círculo y seguido del año de la primera publicación.

Los productores de fonogramas deberán notificar a las sociedades de gestión colectiva los datos de etiqueta de sus producciones y de las matrices que se exporten, indicando los países en cada caso.

Artículo 133: Una vez que un fonograma haya sido introducido legalmente a cualquier circuito comercial, ni los artistas intérpretes o ejecutantes, ni los productores de fonogramas podrán oponerse a su comunicación directa al público, siempre y cuando los usuarios que lo utilicen con fines de lucro efectúen el pago correspondiente a aquéllos. A falta de acuerdo entre las partes, el pago de sus derechos se efectuará por partes iguales.

Artículo 134: La protección a que se refiere este Capítulo será de setenta y cinco años, a partir de la primera fijación de los sonidos en el fonograma.

### 2.1.3 Organismos de radiodifusión.

El Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual define radiodifusión: “*Se entiende generalmente que significa la comunicación a distancia de sonidos y/o imágenes para su recepción por el público en general, por medio de ondas radioeléctricas (ondas electromagnéticas de frecuencias inferiores a 3,000GHz). A los efectos de la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, radiodifusión significa la transmisión por cualquier medio inalámbrico (con inclusión de los rayos láser, los rayos gamma, etc.) de sonidos para su recepción por el público*”. Esta definición es compatible en todos los países analizados.

En la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos de Honduras se regulan los Organismos de radiodifusión en su Título VI, Capítulo IV, en el artículo 119;

Artículo 119: Organismos de Radiodifusión son las empresas de radio o televisión que transmiten programas al público.

Los organismos de radiodifusión gozarán del derecho exclusivo de autorizar o prohibir:

- 1) La fijación de sus emisiones;
- 2) La reproducción de las fijaciones de sus emisiones sin su consentimiento, excepto:
  - a. Cuando se trate de una utilización para uso privado;
  - b. Cuando se hayan utilizado fragmentos con duración máxima de sesenta (60) segundos con motivo de informaciones sobre sucesos de actualidad;
  - c. Cuando se trate de una fijación efímera realizada por un organismo de radiodifusión por sus propios medios y para sus propias emisiones; y,
  - ch. Cuando se trate de una utilización con fines exclusivamente docentes o de investigación.
- 3) La retransmisión de sus emisiones; y,

- 4) La comunicación al público de sus emisiones cuando se trate de televisión y se efectúen en lugares accesibles al público, mediante el pago de un derecho de entrada.

En el caso de Panamá, estos sujetos están regulados en su Título VIII, Capítulo IV, en sus artículos 95 y 96;

Artículo 95: Los organismos de radiodifusión tienen el derecho exclusivo de autorizar o no autorizar la fijación, la reproducción y la retransmisión de sus emisiones, por cualquier medio o procedimiento.

Artículo 96: La protección concedida a los organismos de radiodifusión será de cincuenta (50) años, contados a partir del primero de enero del año siguiente al de la emisión radiodifundida.

En el caso de Guatemala se regulan en el Título III, Capítulo IV, en su artículo 62;

Artículo 62: Los organismos de radiodifusión gozan del derecho exclusivo de autorizar o prohibir:

- a) La fijación de sus emisiones sobre una base física o soporte material; incluso la fijación de alguna imagen o sonidos o imagen y sonidos aislados, difundidos en la emisión o transmisión;
- b) La reproducción de las fijaciones de sus emisiones o de sus transmisiones por cualquier medio, conocido o por conocerse;
- c) La retransmisión de sus emisiones o transmisiones por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocerse; y
- d) La comunicación al público de sus emisiones o transmisiones cuando se efectúe en lugares a los que el público pueda acceder, mediante el pago de un derecho de admisión o en lugares a los que el público pueda acceder para efectos de consumir o adquirir productos o servicios de cualquier índole.

Se conoce una protección equivalente a la establecida en este artículo a los organismos o emisoras de origen que realicen sus transmisiones a través de cable, fibra óptica u otro procedimiento similar.

Por su parte, en la Ley de Propiedad Intelectual de Ecuador, los Organismos de radiodifusión se regulan en el Capítulo II, Parágrafo IV, del artículo 97 al 101;

Artículo 97: Los organismos de radiodifusión son titulares del derecho exclusivo de realizar, autorizar o prohibir:

- a) La retransmisión de sus emisiones, por cualquier medio o procedimiento;
- b) La fijación y la reproducción de sus emisiones, incluso la de alguna imagen aislada, cuando ésta se haya hecho accesible al público por primera vez a través de la emisión de radiodifusión; y,
- c) La comunicación al público de sus emisiones cuando éstas se efectúen en lugares accesibles al público mediante el pago de un derecho de admisión.

Artículo 98: La emisión referida en el artículo anterior comprende la producción de señales portadoras de programas con destino a un satélite de radiodifusión, así como la difusión al público por una entidad que emita o difunda emisiones de otras, recibidas a través de cualquiera de los mencionados satélites.

Artículo 99: Sin la autorización del organismo de radiodifusión respectivo, no será lícito decodificar señales de satélite portadoras de programas, su recepción con fines de lucro o su difusión, ni importar, distribuir, vender, arrendar o de cualquier manera ofrecer al público aparatos o sistemas capaces de decodificar tales señales.

Artículo 100: A efectos del goce y el ejercicio de los derechos establecidos en este párrafo, se reconoce una protección análoga, en cuanto corresponda, a las estaciones que transmitan programas al público por medio de hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento similar.

Artículo 101: La duración de la protección de los derechos de los organismos de radiodifusión, será de setenta años contados a partir del primer día del año siguiente a la fecha de la emisión o transmisión.

En la Ley de Propiedad Intelectual de España se regulan por su parte los derechos de las entidades de radiodifusión en su Libro II, Título IV, en los artículos 126 y 127;

Artículo 126: *Derechos exclusivos*

1. Las entidades de radiodifusión gozan del derecho exclusivo de autorizar:

- a) La fijación de sus emisiones o transmisiones en cualquier soporte sonoro o visual. A los efectos de este apartado, se entiende incluida la fijación de alguna imagen aislada difundida en la emisión o transmisión.

No gozarán de este derecho las empresas de distribución por cable cuando retransmitan emisiones o transmisiones de entidades de radiodifusión.

b) La reproducción de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

c) La puesta a disposición del público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.

d) La retransmisión por cualquier procedimiento técnico de sus emisiones o transmisiones.

e) La comunicación pública de sus emisiones o transmisiones de radiodifusión, cuando tal comunicación se efectúe en lugares a los que el público pueda acceder mediante el pago de una cantidad en concepto de derecho de admisión o de entrada. Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos en los apartados 3 y 4 del artículo 20 de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

f) La distribución de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones.

Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

2. Los conceptos de emisión y transmisión incluyen, respectivamente, las operaciones mencionadas en los párrafos c) y e) del apartado 2 del artículo 20 de la presente Ley, y el de retransmisión, la difusión al público por una entidad que emita o difunda emisiones de otra, recibidas a través de uno cualquiera de los mencionados satélites.

*Artículo 127: Duración de los derechos de explotación*

Los derechos de explotación reconocidos a las entidades de radiodifusión durarán cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la realización por vez primera de una emisión o transmisión.

En el caso de la Ley Federal del Derecho de Autor de los Estados Unidos Mexicanos, regula a estos sujetos en su Título V, Capítulo VI, del artículo 139 al 146;

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

Artículo 140: Se entiende por emisión o transmisión, la comunicación de obras, de sonidos o de sonidos con imágenes por medio de ondas radioeléctricas, por cable, fibra óptica u otros procedimientos análogos. El concepto de emisión comprende también el envío de señales desde una estación terrestre hacia un satélite que posteriormente las difunda.

Artículo 141: Retransmisión es la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión.

Artículo 142: Grabación efímera es la que realizan los organismos de radiodifusión, cuando por razones técnicas o de horario y para el efecto de una sola emisión posterior, tienen que grabar o fijar la imagen, el sonido o ambos anticipadamente en sus estudios, de selecciones musicales o partes de ellas, trabajos, conferencias o estudios científicos, obras literarias, dramáticas, coreográficas, dramático-musicales, programas completos y, en general, cualquier obra apta para ser difundida.

Artículo 143: Las señales pueden ser:

**I.** Por su posibilidad de acceso al público:

**a)** Codificadas, cifradas o encriptadas: las que han sido modificadas con el propósito de que sean recibidas y descifradas única y exclusivamente por quienes hayan adquirido previamente ese derecho del organismo de radiodifusión que las emite, y

**b)** Libres: las que pueden ser recibidas por cualquier aparato apto para recibir las señales, y

**II.** Por el momento de su emisión:

**a)** De origen: las que portan programas o eventos en vivo, y

**b) Diferidas:** las que portan programas o eventos previamente fijados.

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

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

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

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

Artículo 146: Los derechos de los organismos de radiodifusión a los que se refiere este Capítulo tendrán una vigencia de cincuenta años a partir de la primera emisión o transmisión original del programa.

## **2.2 Generalidades de los Derechos Conexos en las legislaciones observadas.**

En los países analizados en esta investigación se pudo observar que como primer punto de acierto cuentan con una legislación bastante amplia de esta materia, que pese a su denominación; ya que en algunos países se designa Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos (Honduras, Panamá y Guatemala), en otros Ley de Propiedad Intelectual (Ecuador y España), como también Ley Federal del Derecho de Autor (Estados Unidos Mexicanos; México) en su contenido se les brinda la protección necesaria tanto a los derechos de autor como a los derechos conexos.

Cabe también destacar que como elemento común en las legislaciones analizadas en los primeros Títulos, Libros o Capítulos según sea el caso, se regula lo referente a

los derechos de autor para posteriormente regular de forma independiente aunque en un mismo cuerpo legal los derechos conexos, lo cual constituye a consideración del autor evitar que sean estimados como lo mismo, como expresa Jessen, y en lo cual también concuerda el autor; “*se trata de derechos independientes, plenamente autónomos, que no están en conflicto y, por lo contrario, son semejantes y convergentes en varios aspectos*”.

Como último rasgo general y no por dejarlo para el final carece de similar importancia, es que en su mayoría, las leyes analizadas en la presente investigación, evitan que los derechos conexos afecten en modo alguno a los derechos de autor o actúen en menoscabo de estos, lo cual va a estar en consonancia con lo regulado en cuerpos legales internacionales que vienen a constituir un marco; en el texto de la Convención de Roma sobre los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, se alude a la necesidad de procurar su coexistencia pacífica.

En el artículo 1º de la Convención procura salvaguardar el derecho de autor mediante la siguiente declaración:

“La protección prevista en la presente Convención dejará intacta y no afectará en modo alguno la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones de la presente Convención podrá interpretarse en menoscabo de esa protección”.

En las leyes escogidas para esta investigación lo anterior se puede apreciar en; la Ley de Derecho de Autor y derechos Conexos de Honduras en su Título VI, Capítulo I denominado Disposiciones Generales, en el artículo 112; en la de Panamá en su Título VIII, Capítulo I “Disposiciones Generales”, en el artículo 85; Guatemala lo contempla en Título III, Capítulo I “Disposiciones Generales”, en el artículo 50. En la Ley de Propiedad Intelectual de Ecuador en su Capítulo II, Parágrafo Primero, Disposición General, artículo 85; en la de España se regula en el Libro II que como dato curioso se puede agregar que a los derechos conexos se les denomina “otros derechos de propiedad intelectual”, en el Título VII denominado Disposiciones comunes a los otros derechos de propiedad intelectual, en el artículo 131 en el cual se recoge como “Cláusula de salvaguardia de los derechos de autor”. En la Ley

Federal del Derecho de Autor de los Estados Unidos Mexicanos este principio se aprecia en su Título V, Capítulo I “Disposiciones Generales”, en el artículo 115.

Consideraciones:

En el presente capítulo se advierte que, de manera general, hay una uniformidad en los ordenamientos jurídicos ya que todos le brindan amparo legal a los derechos conexos. Se observa que existen similitudes en cuanto a la regulación de los sujetos, la protección establecida tanto a los artistas intérpretes y ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión y difieren en que a pesar de que todas las leyes analizadas regulan tanto a los derechos de autor como a los derechos conexos, las leyes de Propiedad Intelectual de España y Ecuador tienen en su contenido todos los aspectos relacionados con la propiedad intelectual y su contenido es más extenso y profundo.

Luego de haber realizado el análisis comparado de la Institución de los Derechos Conexos, en las legislaciones de Honduras, Panamá, Guatemala, Ecuador, España y México, el autor procede a realizar un análisis técnico jurídico de los derechos conexos, para observar primeramente su regulación en instrumentos jurídicos internacionales y luego analizar la situación de estos derechos en nuestro país con vistas a su regulación legal.



*Capítulo III*  
*Capítulo III*

## **CAPÍTULO III: ANÁLISIS TÉCNICO JURÍDICO DE LOS DERECHOS CONEXOS.**

### **3.1 Análisis técnico de los Derechos Conexos.**

Como se ha expresado por el autor con anterioridad, el derecho de autor tiene como objeto la obra, que no es más que la creación intelectual original expresada en una forma susceptible de ser reproducida o divulgada. Los derechos conexos tienen como objeto el reconocimiento al aporte intelectual de carácter creativo o una prestación conexa a la creación, que no constituye obra, estos se otorgan a los titulares que entran en la categoría de intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras. Su conexión con el derecho de autor se justifica ya que las tres categorías de titulares de derechos conexos intervienen en el proceso de creación intelectual porque prestan asistencia a los autores en la divulgación de sus obras al público. Los músicos interpretan las obras musicales de los compositores; los actores interpretan papeles en las obras de teatro escritas por los dramaturgos; y los productores de fonogramas graban y producen canciones y música escrita por autores y compositores, interpretada o cantada por artistas intérpretes o ejecutantes; los organismos de radiodifusión difunden obras y fonogramas en sus emisiones.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, como organismo de las Naciones Unidas que rectorea esta materia define a los derechos conexos como; “ los derechos concedidos en un número creciente de países para proteger los intereses de los artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de los acontecimientos, información y sonidos o imágenes...”, siendo criterio del autor del presente Trabajo de Diploma, que este engloba todos los elementos esenciales que debieran constituir referente en la confección de nuestra regulación de Derechos Conexos.

En el caso del CENDA, organismo rector de la materia en Cuba, y a pesar de no ser un Estado firmante del Convenio de Roma sobre la protección a los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión define a los derechos conexos como; “aquellos derechos que surgen de la actuación

de diferentes sujetos, encargados de poner en conocimiento del público en general, una creación literaria o artística anterior y original ”.

Del estudio y análisis de los conceptos que anteriormente se enuncian, el autor del presente Trabajo de Diploma considera que los derechos conexos se pueden definir como; “los derechos estrechamente relacionados al autor que dimanen fundamentalmente de la obra protegida por este, estos tienen como finalidad proteger los intereses jurídicos de las personas físicas o jurídicas que contribuyen a poner las obras a disposición del público”. Concepto este que debiera ser tomado en consideración en el momento de formulación de nuestra norma. Como hemos hecho referencia, no existirían derechos conexos si no existiera anteriormente una obra, por lo que nos afiliamos al criterio que nuestra futura legislación en esta materia debiera denominarse Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos; siendo este el momento oportuno para realizar estas modificaciones por encontrarse en fase de valoración.

### **3.2 Instrumentos Jurídicos Internacionales.**

En el plano internacional existen varios tratados o convenios con el fin de brindarle protección a los derechos conexos tales como; la Convención de Roma sobre la Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión firmado en Roma el 26 de octubre de 1961, cuando entonces habían pocas legislaciones nacionales que regularan en su contenido a los derechos conexos; el Convenio de Ginebra para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas hecho en Ginebra el día veintinueve de octubre del año 1971; el convenio de Bruselas sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite, hecho en Bruselas el 21 de mayo de 1974; el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio; más conocido como “ADPIC, por sus siglas en idioma español o TRIPS, por sus siglas en idioma inglés” realizado el 15 de abril de 1994 y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, también conocido como “TOIEF, por sus siglas en idioma español o WPPT, por sus siglas en idioma inglés” realizado en Ginebra el 20 de diciembre del año 1996. De estos instrumentos

jurídicos internacionales, Cuba sólo se adhiere del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio.

El reconocimiento de los derechos afines al derecho de autor, es todo un logro de los profesionales del sector que se materializó en la Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, hecha en Roma el 26 de octubre de 1961. La Convención de Roma reconoce un derecho independiente al derecho de autor, que hoy se conocen como derechos conexos o vecinos, a los artistas, intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión. La justificación es doble, por un lado, por su labor de difusión de las obras, ya que, necesariamente los autores requieren de la intermediación de estos profesionales para que sus obras puedan ser difundidas y, de otra parte, porque el resultado de su actividad refleja la existencia del detonante de la protección de la propiedad intelectual a las obras, es decir, nos encontramos ante creaciones originales y expresadas.

La Convención de Roma de 26 de octubre de 1961.<sup>42</sup>

Esta Convención está compuesta por 34 artículos; los cuales aseguran la protección de las interpretaciones o ejecuciones de los artistas intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de las emisiones radiodifundidas de los organismos de radiodifusión. La protección prevista en esta Convención dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones de esta Convención podrá interpretarse en menoscabo de esa protección.

Todos los actores, cantantes, músicos, bailarines y otras personas que ejecuten obras literarias o artísticas están protegidos, contra ciertos actos para los cuales ellos no hayan dado su autorización. Estos actos son la radiodifusión o la comunicación al público de su interpretación en directo, la fijación en un soporte material de su ejecución directa; la reproducción de esa fijación si se hizo en su origen sin su

---

<sup>42</sup> La Convención de Roma sobre la Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, 26 de octubre de 1961.

consentimiento, o si la reproducción fuere realizada para fines distintos para los cuales se había dado el consentimiento.

Por otra parte los productores de fonogramas tienen derecho a autorizar o a prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas. También cuando un fonograma puesto en el comercio es objeto de utilidades secundarias, (o sea, que es radiodifundido o bien comunicado al público en cualquier forma) el usuario debe abonar una remuneración equitativa y única a los artistas o a los productores de fonogramas, o a ambos; sin embargo esta regla puede ser limitada por los Estados contratantes o pueden no aplicarla.

En cuanto a los organismos de radiodifusión éstos tienen derecho de autorizar o de prohibir ciertas operaciones las cuales comprenden: la reemisión de sus emisiones; la fijación sobre un soporte material de sus emisiones, la reproducción de tales fijaciones, la comunicación al público de sus emisiones de televisión, cuando la misma es realizada en lugares accesibles al público previo pago de un derecho de entrada.

Es permitido por la Convención de Roma que se realicen excepciones en las legislaciones nacionales a los derechos que el convenio protege, tales como en lo que respecta al uso privado, o al uso de breves extractos en relación con la información de acontecimientos de actualidad, la fijación efímera por organismos de radiodifusión utilizando sus propios servicios y para sus propias emisiones, la utilización para fines de enseñanza o de investigación científica.

Por otra parte la duración de la protección que contempla éste convenio debe durar por lo menos hasta el final de un período de 20 años calculados: a) al término del año en que se realice la fijación de los fonogramas, y de las interpretaciones o ejecuciones en ellas incorporadas; b) se hayan interpretado o hecho ejecuciones no incorporadas en fonogramas; y c) se hayan realizado difusiones en las emisiones de radiodifusión.

Esta Convención no entrañará menoscabo de los derechos adquiridos en cualquier Estado Contratante con anterioridad a la fecha de entrada en vigor de la Convención en ese Estado. Un Estado Contratante no estará obligado a aplicar las disposiciones de la presente Convención a interpretaciones, ejecuciones o emisiones de

radiodifusión realizadas, ni a fonogramas grabados con anterioridad a la entrada en vigor de la Convención en ese Estado. Es importante mencionar que cada uno de los Estados Contratantes podrá, mediante su legislación nacional, extender la protección a artistas que no ejecuten obras literarias o artísticas. La protección que se otorga por esta Convención no podrá entrañar detrimento de cualquier otra forma de protección de que disfruten los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión.

Se hace necesario abordar las excepciones autorizadas por la presente Convención, como limitaciones a la protección de los derechos conexos y a su vez en un paralelismo con el derecho de autor, siendo estas las que continuación se enuncian; Cada uno de los Estados Contratantes podrá establecer en su legislación excepciones a la protección concedida por la presente Convención en los casos siguientes:

- cuando se trate de una utilización para uso privado;
- cuando se hayan utilizado breves fragmentos con motivo de informaciones sobre sucesos de actualidad;
- cuando se trate de una fijación efímera realizada por un organismo de radiodifusión por sus propios medios y para sus propias emisiones;
- cuando se trate de una utilización con fines exclusivamente docentes o de investigación científica.<sup>43</sup>

#### El Convenio de Ginebra del 29 de octubre de 1971.<sup>44</sup>

Este Convenio cuenta con 13 artículos, en este se establece la obligación de los Estados Contratantes de proteger a los productores de fonogramas que son

---

<sup>43</sup> Sin perjuicio de lo dispuesto anteriormente en este artículo, todo Estado contratante podrá establecer en su legislación nacional y respecto a la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, limitaciones de la misma naturaleza que las establecidas en tal legislación nacional con respecto a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. Sin embargo, no podrán establecerse licencias o autorizaciones obligatorias sino en la medida en que sean compatibles con las disposiciones de la presente Convención.

<sup>44</sup> El Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, hecho en Ginebra el 29 de octubre del año 1971.

nacionales de otro Estado Contratante contra la producción de copias sin el consentimiento del productor, contra la importación de tales copias, cuando la producción o la importación se hagan con miras a una distribución al público, y contra la distribución de esas copias al público. En este se expresa que: *se entiende por fonograma una fijación exclusivamente sonora* (por lo que no comprende, por ejemplo, las pistas sonoras de películas o de videocasetes), cualquiera sea su forma (disco, cinta, etc.).

La protección puede otorgarse mediante legislación sobre derecho de autor, legislación "sui generis" (derechos conexos), legislación relativa a la competencia desleal o la relativa al derecho penal. La protección debe tener una duración mínima de 20 años contados desde la primera fijación o la primera publicación del fonograma. Sin embargo, las legislaciones nacionales prevén cada vez con mayor frecuencia un plazo de protección de 50 años.

Los Estados Contratantes preocupados por la extensión y el incremento de la reproducción no autorizada de fonogramas y por el perjuicio resultante para los intereses de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas; convencidos de que la protección de los productores de fonogramas contra los actos referidos beneficiará también a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los autores cuyas interpretaciones y obras están grabadas en dichos fonogramas; reconociendo la importancia de los trabajos efectuados en esta materia por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; decidieron realizar este Convenio. Este Convenio constituyó una solución al fenómeno de la piratería de las grabaciones, la cual había alcanzado grandes proporciones a finales de la década del 60 estimulada fundamentalmente por el desarrollo tecnológico, ante la aparición del casete de audio y la aparición de técnicas de grabación de alta calidad.

No se podrá interpretar en ningún caso el presente Convenio de modo que limite o menoscabe la protección concedida a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutante, a los productores de fonogramas o a los organismos de radiodifusión en virtud de las leyes nacionales o de los convenios internacionales.

La legislación nacional de cada Estado Contratante determinará, en caso necesario, el alcance de la protección otorgada a los artistas, intérpretes o ejecutantes cuya ejecución haya sido fijada en un fonograma, así como las condiciones en las cuales gozarán de tal protección.

No se exigirá de ningún Estado Contratante que aplique las disposiciones del presente Convenio en lo que respecta a los fonogramas fijados antes de que éste haya entrado en vigor con respecto de ese Estado.

El Convenio de Bruselas del 21 de mayo de 1974.<sup>45</sup>

Este Convenio está compuesto por 12 artículos. En este Convenio se establece la obligación de cada Estado Contratante de tomar medidas adecuadas para impedir que, en su territorio o desde él, se distribuya sin autorización cualquier señal portadora de programas transmitida por satélite. La autorización de la distribución debe darla el organismo – por lo general, un organismo de radiodifusión – que ha decidido el contenido del programa. La obligación rige respecto de los organismos que son “nacionales” de un Estado Contratante.

Sin embargo, este Convenio no se aplica cuando la distribución de señales se efectúa desde satélites de radiodifusión directa. El Convenio no prevé la constitución de una unión, ni el establecimiento de ningún órgano rector ni presupuesto.

El Convenio está abierto a todo Estado que sea miembro de las Naciones Unidas o de cualquiera de los organismos del sistema de las Naciones Unidas. Los instrumentos de ratificación, aceptación o adhesión deben depositarse en poder del Secretario General de las Naciones Unidas.

Los Estados Contratantes, conscientes de que la utilización de satélites para la distribución de señales portadoras de programas aumenta rápidamente, tanto en volumen como en extensión geográfica; preocupados por la falta de una reglamentación de alcance mundial que permita impedir la distribución de señales portadoras de programas y transmitidas mediante satélite, por distribuidores a quienes esas señales no estaban destinadas; así como por la posibilidad de que esta laguna dificulte la utilización de las comunicaciones mediante satélite; reconociendo

---

<sup>45</sup> El Convenio de Bruselas sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite, hecho en Bruselas el 21 de mayo del año 1974.

la importancia que tienen en esta materia los intereses de los autores, los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión; persuadidos de que se ha de establecer una reglamentación de carácter internacional que impida la distribución de señales portadoras de programas y transmitidas mediante satélite, por distribuidores a quienes esas señales no estén destinadas; decidieron realizar este Convenio. En ningún caso se interpretará este Convenio, de modo que limite o menoscabe la protección prestada a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas o a los organismos de radiodifusión, por una legislación nacional o por un convenio internacional.

Este Convenio fue elaborado en vistas a solucionar la proliferación de satélites en las telecomunicaciones internacionales, incluidas las emisiones, la obligación básica de este Convenio es impedir la distribución de señales portadoras de programas y transmitidas mediante satélite, por distribuidores a quienes esas señales no estén destinadas, aplicándose al amparo del Derecho de Autor, en el marco de la legislación de telecomunicaciones o en virtud de sanciones penales, el mismo no fija un plazo de protección y deja esta cuestión a la legislación interna.

Acuerdo ``ADPIC o TRIPS`` de 15 de abril de 1994.<sup>46</sup>

Este Acuerdo cuenta con 73 artículos. Las disposiciones sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión figuran en el artículo 14. Con arreglo al párrafo 1 de dicho artículo, los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán la facultad de impedir la fijación sin su autorización de sus interpretaciones o ejecuciones (por ejemplo, la grabación de una ejecución musical en directo). El derecho de fijación únicamente abarca las grabaciones sonoras, no las audiovisuales. Los artistas intérpretes o ejecutantes deben también poder impedir la reproducción de tales fijaciones. Tendrán asimismo la facultad de impedir la difusión por medios inalámbricos y la comunicación al público, sin su autorización, de sus interpretaciones o ejecuciones en directo.

---

<sup>46</sup> El Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio; ``ADPIC o TRIPS`` de 15 de abril de 1994.

De conformidad con el párrafo 2 del artículo 14<sup>47</sup>, los Miembros han de otorgar a los productores de fonogramas el derecho exclusivo de reproducción. Además, en virtud del párrafo 4 del mismo artículo, han de otorgar el derecho exclusivo de arrendamiento por lo menos a los productores de fonogramas. Las disposiciones relativas a los derechos de arrendamiento son asimismo aplicables a todos los demás titulares de los derechos sobre los fonogramas según los determine la legislación nacional. Este derecho tiene el mismo alcance que el derecho de arrendamiento relativo a los programas de ordenador. Por consiguiente, no está sujeto al criterio de menoscabo como en el caso de las obras cinematográficas. No obstante, está limitado por una cláusula de anterioridad, con arreglo a la cual un Miembro que el 15 de abril de 1994 -es decir, la fecha de la firma del Acuerdo de Marrakech- aplicara un sistema de remuneración equitativa de los titulares de derechos en lo que se refiere al arrendamiento de fonogramas podrá mantener ese sistema siempre que el arrendamiento comercial de los fonogramas no esté produciendo un menoscabo importante de los derechos exclusivos de reproducción de los titulares de los derechos.

En virtud del párrafo 3 del artículo 14<sup>48</sup>, los organismos de radiodifusión tendrán el derecho de prohibir que, sin su autorización, se proceda a la fijación, la reproducción de las fijaciones y la retransmisión por medios inalámbricos de las emisiones, así como a la comunicación al público de sus emisiones de televisión. No obstante, no es necesario otorgar esos derechos a los organismos de radiodifusión si los titulares de los derechos de autor sobre la materia objeto de las emisiones tienen la posibilidad de impedir esos actos, a reserva de lo dispuesto en el Convenio de Berna.

La duración de la protección es, como mínimo, de 50 años para los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas y de 20 años para los organismos de radiodifusión (párrafo 5 del artículo 14<sup>49</sup>).

---

<sup>47</sup> Vid., Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, artículo 14, segundo párrafo.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, artículo 14, tercer párrafo.

<sup>49</sup> *Ídem.*, artículo 14, quinto párrafo.

En el párrafo 6 del artículo 14<sup>50</sup> se dispone que, en relación con la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, todo Miembro podrá establecer condiciones, limitaciones, excepciones y reservas en la medida permitida por la Convención de Roma.

Los Miembros aplicarán las disposiciones del presente Acuerdo. Los Miembros podrán prever en su legislación, aunque no estarán obligados a ello, una protección más amplia que la exigida por el presente Acuerdo, a condición de que tal protección no infrinja las disposiciones del mismo. Los Miembros podrán establecer libremente el método adecuado para aplicar las disposiciones del presente Acuerdo en el marco de su propio sistema y práctica jurídicos.

Cada Miembro concederá a los nacionales de los demás Miembros un trato no menos favorable que el que otorgue a sus propios nacionales con respecto a la protección de la propiedad intelectual, a reserva de las excepciones ya previstas en, respectivamente, el Convenio de París (1967), el Convenio de Berna (1971), la Convención de Roma o el Tratado sobre la Propiedad Intelectual respecto de los Circuitos Integrados. En lo que concierne a los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, esta obligación sólo se aplica a los derechos previstos en el presente Acuerdo. Todo Miembro que se valga de las posibilidades estipuladas en el artículo 6 del Convenio de Berna (1971) o en el párrafo 1 b) del artículo 16 de la Convención de Roma<sup>51</sup> lo notificará según lo previsto en esas disposiciones al Consejo de los ADPIC. La protección y la observancia de los derechos de propiedad intelectual deberán contribuir a la promoción de la innovación tecnológica y a la transferencia y difusión de la tecnología, en beneficio recíproco de los productores y de los usuarios de conocimientos tecnológicos y de modo que favorezcan el bienestar social y económico y el equilibrio de derechos y obligaciones.

Los Miembros se asegurarán de que en su legislación nacional se establezcan procedimientos de observancia de los derechos de propiedad intelectual conforme a lo previsto en la presente Parte que permitan la adopción de medidas eficaces contra

---

<sup>50</sup> Ídem., artículo 14, sexto párrafo.

<sup>51</sup> Vid., Convención de Roma sobre la Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, 26 de octubre de 1961.

cualquier acción infractora de los derechos de propiedad intelectual a que se refiere el presente Acuerdo, con inclusión de recursos ágiles para prevenir las infracciones y de recursos que constituyan un medio eficaz de disuasión de nuevas infracciones. Estos procedimientos se aplicarán de forma que se evite la creación de obstáculos al comercio legítimo, y deberán prever salvaguardias contra su abuso. Los procedimientos relativos a la observancia de los derechos de propiedad intelectual serán justos y equitativos. No serán innecesariamente complicados o gravosos, ni comportarán plazos injustificables o retrasos innecesarios. Las decisiones sobre el fondo de un caso se formularán, preferentemente, por escrito y serán razonadas. Se pondrán a disposición, al menos de las partes en el procedimiento, sin retrasos indebidos. Sólo se basarán en pruebas acerca de las cuales se haya dado a las partes la oportunidad de ser oídas. Se dará a las partes en el procedimiento la oportunidad de una revisión por una autoridad judicial de las decisiones administrativas finales y, con sujeción a las disposiciones en materia de competencia jurisdiccional previstas en la legislación de cada Miembro relativa a la importancia de un caso, de al menos los aspectos jurídicos de las decisiones judiciales iniciales sobre el fondo del caso.

El 20 de abril de 1995 Cuba se adhiere a este Acuerdo, un año después de haberse aprobado por la Organización Mundial del Comercio en 1994. Es por ello que está obligada a notificar su legislación al Consejo del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio y a someterse a un examen de la aplicación del mismo, modificaciones que se realizaron en cuanto a la propiedad industrial, no así en el derecho de autor, ni en los derechos conexos, donde no existe una legislación al respecto, destacándose que en la actualidad la Ley de derecho de autor cubana, una de las más antiguas con que cuenta el país, está en vías de modificación y se prevé la posible inclusión de las normativas referentes a los derechos conexos.

El Tratado de la OMPI de 20 de diciembre de 1996.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> El Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, también conocido como "TOIEF o WPPT" realizado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996.

Este Tratado está compuesto por 33 artículos, en el preámbulo, los Estados Contratantes expresan su deseo de desarrollar y mantener la protección de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas de la manera más eficaz; sobre todo, debido al profundo impacto que ha tenido el desarrollo de las tecnologías de la información y de la comunicación en relación a los diferentes usos de interpretaciones o ejecuciones de fonogramas.

Ninguna disposición de este Tratado irá en detrimento de las obligaciones que las partes contratantes tienen entre sí en virtud de la Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, hecha en Roma el 26 de octubre de 1961, como también se expresa en su contenido que la protección concedida en virtud del presente Tratado dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del derecho de autor en las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna disposición del presente Tratado podrá interpretarse en menoscabo de esta protección.

Este cuenta con principios generales que lo rigen como son; ninguna disposición del nuevo Tratado disminuirá las obligaciones de las partes con relación a la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión; el Tratado nacional, los beneficios de que otros Estados recibirán el mismo trato que los nacionales; titulares de este nuevo tratado son los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas.

A consecuencia del impacto tecnológico, este nuevo tratado incluye, en su artículo 2, la definición de artistas intérpretes o ejecutantes, fonogramas, fijación, productor de fonogramas, publicación, radiodifusión y comunicación al público. De estas definiciones cabe destacar que en los casos de los fonogramas, fijación, productor de fonogramas, radiodifusión y comunicación al público, debido a la tecnología digital, a las definiciones clásicas se introduce el concepto de "representación de sonidos" para diferenciarlo de la fijación analógica. Asimismo enfatiza que en la definición de "publicación" se considera -como lo ha hecho la doctrina y la jurisprudencia-, "la oferta al público de la interpretación o ejecución fijada o del fonograma con el consentimiento del titular del derecho y siempre que los ejemplares se ofrezcan al público en cantidad suficiente."

Los derechos otorgados a los artistas intérpretes o ejecutantes por el Convenio incluyen tanto a los derechos morales como los derechos patrimoniales; los derechos morales con independencia de los derechos patrimoniales, al artista intérprete o ejecutante con relación a sus interpretaciones sonoras en directo o fijadas en fonogramas, se une el derecho a ser identificado como tal y a oponerse a cualquier deformación, mutilación o modificación de ella que cause perjuicio a su reputación. Ofrece derechos patrimoniales, los cuales comprende los siguientes: el derecho de fijación, es decir, la grabación, el derecho de comunicación al público, el derecho de radiodifusión, el derecho de reproducción; ya que los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas por cualquier procedimiento y por cualquier forma, el derecho de distribución; el cual consiste en la puesta a disposición del público del original o ejemplares de sus interpretaciones, mediante venta u otra transferencia de propiedad, el derecho de alquiler. Las fijaciones de sus interpretaciones podrán ser alquiladas sólo con la autorización del artista o intérprete, el derecho de poner a disposición del público. Como ya se hizo mención en el caso de los autores, este derecho se refiere a la puesta en disposición del público cuando sus miembros pueden tener acceso a la interpretación desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

Por otra parte, los derechos otorgados a los productores de fonogramas abarcan: el derecho de reproducción; comprende este derecho la reproducción directa o indirecta por cualquier procedimiento o forma, total o parcial, el derecho de alquiler; otro derecho exclusivo otorgado es el de autorizar el alquiler comercial de ejemplares de fonogramas, el derecho de distribución; es el derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus fonogramas mediante venta u otra transferencia; el derecho de poner a disposición del público; cuando se pone a disposición del público por hilo o medios inalámbricos y se puede tener acceso desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

Finalmente tenemos el derecho de remuneración por radiodifusión y comunicación al público. Cuando un fonograma se utilice directa o indirectamente por la radiodifusión

(radio, televisión) o para cualquier comunicación al público, se aplica tanto a los artistas intérpretes o ejecutantes, como a los productores de fonogramas.

La protección otorgada será de 50 años tanto para los intérpretes como para los productores. Con respecto a la observancia de los derechos, en este Tratado se reafirma lo referente al Tratado sobre Derechos de Autor.

Este Tratado tiene como característica esencial que introduce disposiciones que establecen nuevas normas para la digitalización. Los países que accedan a este tratado están en posición de participar en la rápida expansión de las redes de información que abarcan las llamadas ``superautopistas de la información ``.

### **3.2 Los Derechos Conexos en Cuba. Su reconocimiento.**

Nuestra Ley de Derecho de Autor del año 1977, que derogó a la Ley de Propiedad Intelectual Española, de 10 de enero de 1879, no hace alusión alguna a los sujetos de los derechos conexos; artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión, a sus derechos morales y patrimoniales o a sus limitaciones, entre otros elementos.

Al dictarse nuestra Ley de Derecho de Autor en el año 1977, ya desde el año 1961 existía como precedente el Convenio de Roma sobre la Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, pero aún así nuestra ley no acogió a los derechos conexos. El autor desconoce los motivos por los cuales estos no se regularon, ya que en el artículo 6 de nuestra propia Ley 14 de 1977 se expresa: ``*dichos acuerdos y convenios solamente pueden concertarse si no afectan los intereses superiores del desarrollo científico, técnico y educacional del país, y las necesidades impuestas por la más amplia difusión de la cultura*``.<sup>53</sup>

La falta de reconocimiento legislativo de los Derechos Conexos en Cuba, sumado al desconocimiento en sentido general por parte de los sujetos que estos tutelan y que son reconocidos internacionalmente, ha propiciado una constante violación de los mismos tanto en el aspecto moral como patrimonial, quedando estos sujetos frecuentemente en un estado de indefensión.

---

<sup>53</sup> Vid., Ley de Derecho de Autor, Ley 14 de 1977.

La necesidad de una nueva Ley de Derecho de Autor es expresada durante los debates en el V Congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) celebrado en 1993. Ya desde el IV Congreso se podía apreciar la necesidad de cambios. En la búsqueda de esas nuevas soluciones se produce un hecho inédito, por primera vez en la historia de la Revolución Cubana la iniciativa legislativa no parte de los organismos de la administración central del Estado que son los que elaboraban los proyectos legislativos y a través del Consejo de Ministros los someten a la consideración de la Asamblea Nacional del Poder Popular o al Consejo de Estado, según procediera, y no es que la iniciativa legislativa fuera exclusiva de dicho Consejo, sino que ningún otro lo había hecho. Al amparo precisamente del inciso ch) del artículo 88 de la Constitución de la República de Cuba<sup>54</sup>, la iniciativa nació de una de las comisiones del órgano legislativo; la Comisión de Cultura, Ciencia y Tecnología del Parlamento, la que dispuso la redacción de un proyecto legislativo.

Para alcanzar ese fin organizó una Comisión Redactora, integrada no por representantes oficiales de organismos e instituciones, sino a título personal por especialistas versados en el tema, esto fue a inicios de 1995 y ya para finales de ese año, esta disponía de la primera versión del proyecto de ley autoral, el cual, a propuesta del CENDA fue sometido a la consideración del Ministerio de Cultura, como órgano rector de la política cultural en materia de derecho de autor, y teniendo en cuenta sus observaciones, se redactó la versión que fuera presentada a la Comisión de Cultura, Ciencia y Tecnología del Parlamento a inicios de 1996. A partir de ese momento ésta se entendió directamente con el CENDA para todas las sucesivas modificaciones y enmiendas introducidas al proyecto de Ley, hoy Proyecto de Decreto Ley, como nueva y fallida estrategia seguida para viabilizar la aprobación del proyecto legislativo.

En estos momentos el proyecto de Decreto Ley está en fase de valoración y aprobación, los proyectos que se están realizando son, esencialmente, a partir del

---

<sup>54</sup> Artículo 88: ``La iniciativa de las leyes compete a: ch) las comisiones de la Asamblea Nacional del Poder Popular``.

contenido de las resoluciones 42 de 1997 y 94 de 2000, ambas del Ministerio de Cultura.

Si se hace un análisis exhaustivo del conjunto de normas suplementarias que han venido a paliar, o complementar, de algún modo las lagunas u omisiones que pueda tener nuestra Ley de Derecho de Autor, Ley 14 de 1977, en tal sentido se debiera comenzar analizando la Resolución No. 61/1993 emitida por el Ministerio de Cultura, con motivo de la despenalización del dólar, y de las consiguientes modificaciones que trajo consigo en todas las esferas de la economía nacional, entre las cuales se incluían la comercialización de las obras del intelecto y de las prestaciones artísticas relacionadas con ellas.

Esta resolución en su resuelto segundo establece la necesidad de instrumentar los contratos como mecanismos idóneos para fijar los derechos y las obligaciones de las partes, y en los incisos c) y ch) establece dos de los contratos que regularía esta resolución; siendo los contratos entre el productor de grabaciones musicales y los artistas intérpretes por la comercialización de las cintas en el exterior y el contrato de exclusividad y/o a tiempo definido entre las instituciones comercializadoras de presentaciones artísticas en vivo y los artistas por el cumplimiento de acciones comerciales en el exterior. Como bien se puede apreciar estos contratos regulan las relaciones entre el productor de fonogramas y las instituciones comercializadoras con los artistas intérpretes o ejecutantes, evidenciándose de esta forma la presencia de estos dos elementos que constituyen sin duda alguna titulares de los Derechos Conexos.

De igual forma, en su resuelto tercero se estipula que ``en los casos que resulte necesario, se realizará la transformación organizativa de las actuales instituciones comercializadoras de las presentaciones artísticas en el exterior, en las agencias de representación, asumiendo estas como el mecanismo más viable para organizar la promoción artística y las relaciones económicas con los artistas que se definen en esta Resolución<sup>55</sup>, es decir, que instituye la figura de las agencias de representación que realizarían su gestión no solo a favor de los creadores sino también a favor de los artistas intérpretes o ejecutantes.

---

<sup>55</sup>Vid., supra, Resolución 61 de 1993, Ministerio de Cultura.

Se puede decir que en esta resolución se establecen las condiciones de las relaciones de representación, creando las Agencias de Representación para el pago por el trabajo artístico, y que reconoce el pago de un *royalty* a los artistas intérpretes o ejecutantes por la comercialización de los fonogramas donde intervienen; normando de esta forma los tipos de contratos que regirían las relaciones entre las partes.

De igual forma, la Resolución No. 76 de 1993, del Ministerio de Cultura, dispone las cláusulas generales de los contratos de representación artística, proponiendo las preformas a seguir en cada caso, completando de esta forma lo estipulado por la Resolución No. 61 de 1993, haciendo alusión por supuesto a los contratos entre los artistas intérpretes o ejecutantes con los productores de fonogramas y con las agencias de representación.

Unos años más tarde, en el año 1997, se dicta otro instrumento jurídico, la Resolución No. 42 también del Ministerio de Cultura, en la cual se dispone el pago en moneda libremente convertible de las regalías a los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras fijadas en los fonogramas; planteando que se destinará hasta el 20% del precio mayorista de cada disco, casete u otro soporte musical vendido destinado en el caso del pago a los artistas intérpretes y ejecutantes, un 10% que conformará el fondo de que dispondrán las empresas discográficas para realizar este pago, y cuya distribución se hará en cada caso, mediante acuerdo entre el intérprete y la empresa discográfica.

Por otra parte también se conoce de la existencia de la Resolución Conjunta No. 1 de 2001 dictada por el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Finanzas y Precios y el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, que reglamenta el tratamiento laboral, de remuneración y seguridad social aplicable a los artistas intérpretes o ejecutantes.

Del análisis anterior el autor pudo arribar a la conclusión de que existe un reconocimiento legal a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, pero, ¿Cómo se les brinda este reconocimiento en la práctica cubana?

En nuestro país existen varias Agencias de Representación, conocidas como empresas, las cuales tienen como labor representar a los artistas intérpretes o ejecutantes; como la Benny Moré que representa a artistas de la música popular

bailable, la Ignacio Piñeiro que representa a artistas de la música tradicional, así como Musicalia y Clave Cubana pertenecientes a ARTEX.

Todas estas agencias contratan a los artistas intérpretes o ejecutantes que se reúnen en las llamadas unidades artísticas. En primer lugar se realiza un Contrato de Representación artístico-laboral entre la unidad artística y la Agencia de Representación, en este contrato se negocian una serie de particulares importantes para la relación jurídica a establecer. Entre las principales obligaciones del artista está la de presentar un aval de profesionalidad, suministrar a la agencia la información que esta solicite para hacer efectiva su representación exclusiva, no suscribir contrato alguno con similares propósitos de representación con persona natural o jurídica diferente, facilitar la calidad de las audiciones para velar por la calidad de las presentaciones, entre otras.

Por su parte las agencias están obligadas a convenir con el artista los términos y condiciones en que se desarrollará cada presentación, liquidar el importe del trabajo realizado por el artista en un término no mayor de 10 días, ofrecer al artista los servicios de trámites migratorios para ejecuciones en el exterior, defender la imagen del artista de cualquier trato injusto o lesivo a sus intereses, etc.

Igualmente en estos contratos se estipula la forma de pago por sus presentaciones, en estos se delimitan la moneda en que se realiza, a quien se hace, o sea si es al director de la unidad artística o a todos sus integrantes, y el término para hacer el mismo. También se establecen las posibles causas de extinción del contrato, las vías de solución en caso de conflictos, el cual generalmente es de un año, prorrogable automáticamente por períodos de tiempos iguales.

Como puede apreciarse estos contratos tienden a establecer básicamente una relación laboral entre la empresa y el artista, donde se puede evidenciar el sentido evidentemente patrimonial de la misma. Resulta de particular interés la cláusula referente a la defensa por parte de la agencia de la imagen del artista contra cualquier trato injusto o lesivo, lo cual a consideración del autor pudiera ser interpretado como un reconocimiento de los derechos morales del artista, puesto que el no reconocimiento del nombre del artista en su interpretación, por citar un ejemplo, o la fijación no autorizada de una interpretación en vivo en un soporte fonográfico,

bien pudieran incluirse en este enunciado, lo cual constituye un elemento de vital importancia para los sujetos en cuestión.

Así mismo, la empresa firma un Convenio Colectivo de Trabajo con el director de la unidad artística donde ordena una serie de particulares, sobre todo de carácter administrativo que ordenan la relación entre el director y los integrantes de la unidad artística y entre esta y la agencia.

Posteriormente, y ya establecidos todos los particulares antes descritos, la Agencia está lista para contratar con los usuarios u utilizadores quienes utilizarán efectivamente los servicios de las unidades que representa la agencia. Con este fin se suscribe entre el usuario y la Agencia un Contrato de Servicios Artísticos, que generalmente se manifiesta como un contrato marco, donde se establecen los presupuestos fundamentales para la contratación; la cantidad de presentaciones a realizar, en que horarios, tiempo de ensayos, tarifa monetaria por presentación, la cual no se encuentra fijada, ya que esta dependerá de la capacidad de negociación del artista, forma de pago, duración del contrato, etc.

Es importante señalar, que las agencias solo representan a los artistas intérpretes o ejecutantes para las presentaciones en vivo, las fijaciones cuyo destino sea la fijación fonográfica dependerá exclusivamente de la gestión del artista y la relación que establezca con la empresa discográfica.

Por otra parte es de vital importancia señalar que los artistas intérpretes o ejecutantes para poder desempeñarse en el sector musical, tienen que ser representados por una de estas agencias, de lo contrario la contratación que realicen con el usuario será ilegal.

En la actualidad las relaciones jurídicas de los artistas intérpretes o ejecutantes, como se ha podido apreciar se establecen mediante las normas laborales, por su condición de sujetos contratados salarialmente, no ocurre así en el proyecto de Decreto Ley, modificativo de la actual legislación que contiene un título dedicado a estos sujetos con un reconocimiento expreso a sus facultades.

En el caso de los productores de fonogramas en nuestro país y comenzar a enunciar como se realiza su proceso, se debe comenzar diciendo que en nuestro país existen 5 entidades conocidas como empresas discográficas, las cuales son: Producciones

Abdala, Colibrí, RTV Comercial, BisMusic y EGREM. Estas instituciones desempeñan su función como personas jurídicas que contratan directamente con los autores y con los artistas intérpretes o ejecutantes. Después de que se realiza concretamente un determinado CD, y se produce un lote específico, el productor fonográfico comienza a realizar la distribución del mismo, colocándolo en el mercado, otorgando licencias para sucesivas reproducciones, y otra serie de actos encaminados a la obtención de ganancias, o sea que la productividad de la discográfica dependerá de la gestión particular que esta realice. Hasta este momento se puede observar un reconocimiento de los derechos internacionalmente son asumidos por las legislaciones hacia los productores fonográficos, como el derecho de reproducción y el derecho de distribución. En nuestro país las empresas discográficas no perciben las ganancias que se generan por la comunicación pública de sus fonogramas lugares públicos como en bares, hoteles, restaurantes, etc. Básicamente, las remuneraciones por utilidades secundarias no es un derecho ejercido por los productores de fonogramas en nuestro país.

Nacionalmente en cuanto los productores de fonogramas aparece muy poco regulado, tal es el caso de la antes citada resolución No. 61/1993 emitida por el Ministerio de Cultura, con motivo de la despenalización del dólar, la cual el autor mencionó al referirse anteriormente a los artistas intérpretes o ejecutantes, esta resolución en su resuelto segundo establece la necesidad de instrumentar determinados contratos y en el inciso c) establece el contrato entre el productor de grabaciones musicales y los artistas intérpretes por la comercialización de las cintas en el exterior, con el objetivo de garantizar de la forma más adecuada las relaciones económicas entre las instituciones y los artistas.

Con relación a la comercialización de las grabaciones musicales se expresa que la grabación musical es el elemento desencadenante del proceso de comercialización de los fonogramas y de la generación de ingresos. Para los ingresos por royalties provenientes del exterior como resultado de la comercialización de las grabaciones musicales, se retendrá la parte correspondiente a la entidad comercializadora y el artista recibirá la promoción pactada en el contrato, una vez considerados, el derecho

de autor, los costos de producción, los gastos de promoción y el éxito comercial resultante.

Se vuelve a hacer mención a la Resolución No. 76 de 1993, antes citada en el caso de los artistas intérpretes o ejecutantes, dictada por el Ministerio de Cultura, en estas como se expresa anteriormente dispone las cláusulas generales de los contratos de representación artística, proponiendo las preformas a seguir en cada caso, completando lo estipulado por la Resolución No. 61 de 1993, haciendo alusión a la proforma del contrato entre el productor de grabaciones musicales (fonograma) y los artistas intérpretes, por la comercialización de las cintas en el exterior.

En nuestro país los Organismos de Radiodifusión se componen por el Instituto Cubano de Radio y Televisión, más conocido por ICRT, este va a contar con las canales de televisión nacionales e internacionales y las emisoras radiales. En la resolución No. 87 dictada por el Ministerio de Cultura en fecha 16 de noviembre del año 1998 se regulaba la retribución en moneda libremente convertible por la ejecución de servicios audiovisuales y radiofónicos en sus diversas modalidades cuando estas se producen en el mercado interno en esta moneda, así como su comercialización en el mercado externo, la que se recibirá por sus beneficiarios en concepto de ingresos personales. Esta Resolución No. 87/1998 fue derogada por la Resolución No. 94 de 11 de octubre del año 2000, vigente aún, fue dictada con el objetivo de modificar el Reglamento para la retribución en divisas a las producciones y servicios de los medios audiovisuales del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos que generen ingresos en moneda libremente convertible en el territorio nacional, que forma parte integrante de la Resolución No. 87, de 16 de noviembre del año 1998, se modifica además en el citado Reglamento el Anexo No. 1 denominado "Grupos de Categorías para la Retribución en Divisas a la Producción Audiovisual en el ICAIC", en su título referido a las producciones de ficción, documentales, clips, publicidad y animación, el acápite referido a el equipo de actores integrantes de grupo artístico en los servicios a producciones extranjeras donde se incluye una nueva modalidad. Se expresa además que el contenido del Anexo No. 2 de la citada resolución, deberá ajustarse a las modificaciones que aparecer recogidas en este nuevo reglamento.

Los lineamientos de este nuevo Reglamento se formularon a tenor de lo dispuesto en el Resuelvo Segundo de la Resolución No. 87 del año 1998 dictada por el Ministerio de Cultura, de la que ese Reglamento forma parte integrante, en el cual se dispone que las Instituciones involucradas quedan encargadas de elaborar los reglamentos correspondientes, los que formarán parte integrante de esta Resolución y en los que deberán precisarse aspectos concernientes a las formas de distribución de los porcentos de retribución, las bases contractuales que ampararán las nuevas relaciones, los sujetos beneficiarios de la retribución y, cualquier otro que resulte necesario.

De todo lo que se ha enunciado se puede afirmar que en nuestro país no existe un reconocimiento expreso de los derechos conexos, pero si se pudiera hablar de un reconocimiento tácito, el cual se sustenta en la legislación dictada al respecto y en la práctica que ha suscitado la misma.

No obstante, el autor considera que los sujetos de los Derechos Conexos en nuestro país requieren un reconocimiento más explícito, y que en definitiva acabe de consolidar este espacio jurídico.

En primer lugar, se hace urgente modificar nuestra ya caduca Ley 14 de 1977, regulando en la misma las características de cada uno de los titulares de los derechos conexos, realizando así mismo una conceptualización de los principales términos e instituciones que se desarrollan en este sector. Se debiera también establecer el objeto de protección en cada caso, los derechos morales y patrimoniales pertinentes, duración de los derechos, limitaciones de los mismos, legitimación activa en caso de infracciones, vías de solución de conflictos; debiéndose tener en cuenta los aspectos relevantes, con trascendencia a la realidad cubana, de las legislaciones analizadas en el capítulo anterior así como el referente obligado de la convención de la cual Cuba forma parte.

Salvando las grandes distancias que separan a los derechos de autor y a los derechos conexos, es indudable que los derechos conexos o vecinos al derecho de autor son un precedente importante a la hora de valorar si las entidades de difusión cultural son merecedoras de una protección especial por su labor de difusión de las obras y por que ponen a disposición del autor los medios adecuados para conectar

con el público, sin que por esta actividad se perciba una contraprestación económica, es decir, la finalidad es la difusión y no la explotación de las obras.

La no observancia al Derecho de Autor y a los Derechos Conexos constituye un acto delictivo en la mayoría de las legislaciones sancionable con multas y privación de libertad. En nuestro país debe ser una tarea permanente, divulgar la existencia de organizaciones encargadas de proteger las utilidades de las obras de los creadores, perfeccionar los instrumentos jurídicos y prevenir las infracciones, lo cual constituye el objetivo principal de la protección.

En virtud de la investigación realizada, al realizarse entrevistas a los trabajadores del Departamento Jurídico del Centro Nacional de Derecho de Autor con vistas a corroborar o no los enunciados del presente trabajo de diploma estos manifiestan la necesidad de protección de los derechos conexos por medio de su regulación legal.<sup>56</sup>

Consideraciones:

En nuestro país, si bien es cierto que existe la Ley 14 de 1977, una de las más antiguas, no existe una normativa con rango de Ley que proteja expresamente a los derechos conexos, aún contando con varios acuerdos y convenios internacionales que los regulan y además constituyen un marco para su regulación en las legislaciones nacionales, de los cuales nuestro país solo es firmante del Acuerdo ADPIC, el que nos obliga a armonizar nuestra legislación. En Cuba en materia de derechos conexos se han dictado resoluciones por el Ministro de Cultura, encaminadas a satisfacer el aspecto patrimonial (remuneración) de los titulares de estos derechos, siendo estas sólo de carácter administrativo.

---

<sup>56</sup> Vid., Anexo 1: Entrevista a los especialistas del Departamento Jurídico del CENDA.



## CONCLUSIONES

Como resultado de todo lo planteado anteriormente se ha podido arribar a las siguientes conclusiones:

- 1- A través de la historia, la evolución del derecho de autor y los derechos conexos, ha sido influenciada por el progreso tecnológico y la evolución de los medios masivos de comunicación.
- 2- La génesis de los derechos conexos presenta un marcado paralelismo con el nacimiento del derecho de autor.
- 3- Como elemento común en las legislaciones analizadas en los primeros Títulos, Libros o Capítulos según sea el caso, se regula lo referente a los derechos de autor para posteriormente regular de forma independiente aunque en un mismo cuerpo legal los derechos conexos.
- 4- Pese a su denominación; ya que en algunos países se designa Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos (Honduras, Panamá y Guatemala), en otros Ley de Propiedad Intelectual (Ecuador y España), como también Ley Federal del Derecho de Autor (Estados Unidos Mexicanos; México) en su contenido se les brinda la protección necesaria tanto a los derechos de autor como a los derechos conexos; también conocidos como derechos afines o derechos vecinos.
- 5- En nuestro país, si bien es cierto que existe la Ley 14 de 1977, una de las más antiguas, no existe una normativa con rango de Ley que proteja expresamente a los derechos conexos, aún contando con varios acuerdos y convenios internacionales que los regulan y además constituyen un marco para su regulación en las legislaciones nacionales, de los cuales nuestro país solo es firmante del Acuerdo ADPIC, el que nos obliga a armonizar nuestra legislación.
- 6- En Cuba en materia de derechos conexos se han dictado resoluciones por el Ministro de Cultura, encaminadas a satisfacer el aspecto patrimonial (remuneración) de los titulares de estos derechos, siendo estas sólo de carácter administrativo.

7- La no observancia al Derecho de Autor y a los Derechos Conexos constituye un acto delictivo en la mayoría de las legislaciones sancionable con multas y privación de libertad, como lo dispone los ADPIC. En nuestro país debe ser una tarea permanente, divulgar la existencia de organizaciones encargadas de proteger las utilidades de las obras de los creadores, perfeccionar los instrumentos jurídicos y prevenir las infracciones, lo cual constituye el objetivo principal de la protección.



*Recomendaciones*  
*Recomendaciones*

## **RECOMENDACIONES**

- 1- Sugerir al órgano legislativo competente que se modifique la actual Ley 14 de 1977, Ley de Derecho de autor de Cuba, incluyéndose en la misma los elementos que garanticen una adecuada protección y regulación legal de cada uno de los titulares de los derechos conexos, realizando así mismo una conceptualización de los principales términos que se desarrollan en este sector; debiéndose establecer el objeto de protección en cada caso, los derechos morales y patrimoniales pertinentes, su duración, limitaciones de los mismos, entre otros.
- 2- Promover el estudio de los derechos conexos de manera general, y de manera particular para los titulares de tales derechos a fin de que puedan ejercerlos de manera eficaz, así como enfatizar el estudio de los mismos en las instituciones relacionadas con este gremio.
- 3- Emplear el presente Trabajo de Diploma como bibliografía para la asignatura de Derecho de Autor en la carrera de Licenciatura en Derecho.



*Bibliografía*  
*Bibliografía*

## BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea Legislativa de Panamá. Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos. Tomado de: [http://www.sice.oas.org/int\\_prop/nat\\_leg/Panama/L15a.asp](http://www.sice.oas.org/int_prop/nat_leg/Panama/L15a.asp) , 10 de marzo de 2010.
- Boytha, G. The justification of the protection of authors' rights as reflected in their historical development/ G. Boytha. -- [s. l: s. n], 1951. -- 90 p.
- Bruch, Walter. Del registro musical al fonograma/Walter Bruch. -- [s. l: s. n] ,1979. -- 70 p.
- Congreso de la República de Guatemala. Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos. Tomado de: [http://www.sice.oas.org/int\\_prop/nat\\_leg/guatemala/lda3398a.asp](http://www.sice.oas.org/int_prop/nat_leg/guatemala/lda3398a.asp) , 10 de marzo de 2010.
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. Ley Federal de Derecho de Autor. Tomado de: <http://www.cddhcu.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf> , 13 de marzo de 2010.
- Congreso Nacional de Ecuador. Ley de Propiedad Intelectual. Tomado De: <http://www.iepi.gov.ec/Files/Leyes/LeydePropiedadIntelectual.pdf> , 10 de marzo de 2010.
- Congreso Nacional de Honduras. Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos. Tomado de: [http://www.ihah.hn/FILES/LeydeDerechosdeAutoryConexos\\_Honduras.pdf](http://www.ihah.hn/FILES/LeydeDerechosdeAutoryConexos_Honduras.pdf) , 10 de marzo de 2010.
- Convenio de Bruselas sobre la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidas por Satélite (Convenio Satélite). Tomado de: [http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/brussels/pdf/trtdocs\\_wo025.pdf](http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/brussels/pdf/trtdocs_wo025.pdf) , 10 de mayo de 2010.
- Convenio de Ginebra para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción No Autorizada (Convenio Fonograma). Tomado de: <http://www.mkmarcas.com/laws/fonografica.pdf> , 10 de mayo de 2010.
- Cuba. Asamblea Nacional del Poder Popular. Ley 1/92: Constitución de la República. — La Habana, 1992. —75p.

- Cuba. Asamblea Nacional del Poder Popular. Ley 14/77: Ley de Derecho de Autor. -- La Habana, 1977. --12p.
- Cuba. Ministerio de Cultura. Resolución No. 42/1997. —La Habana, 1997. – 2 p.
- Cuba. Ministerio de Cultura. Resolución No. 61/1993. —La Habana, 1993. – 5 p.
- Cuba. Ministerio de Cultura. Resolución No. 76/1993. —La Habana, 1993. – 3 p.
- Cuba. Ministerio de Cultura. Resolución No.94/2000. —La Habana, 2000. – 14 p.
- De Sanctis, V. Desarrollo y consagración internacional del derecho de autor/V. De Sanctis. -- [s. l: s. n] ,1974. -- 320 p.
- Desbois. Les activités auxiliaires de la création littéraire et artistique/ Desbois. -- [s. l: s. n] ,198?. -- 25 p.
- Dock, M.-C. Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria/M.-C Dock. -- [s. l: s. n], 1974. --320 p.
- Ginebra. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Acuerdo sobre los ADPIC / OMPI. -- Ginebra: [s.n.], 1997. -- 65 p.
- Ginebra. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Administración Colectiva del Derecho de Autor y los Derechos Conexos / OMPI. -- Ginebra: [s.n.], 1999. -- 93 p.
- Ginebra. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Convención de Roma sobre la protección de los artistas e intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión / OMPI. -- Ginebra: [s.n.], 1997. -- 22 p.
- Ginebra. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Información general / OMPI. --Ginebra: [s.n.], 1996. -- 84 p.
- Jessen, Henry. La protección del fonograma/ Henry Jessen.-- [s. l: s. n] ,1988. --15 p.
- Jessen, Henry. Los derechos conexos de los artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión/ Henry Jessen.-- [s. l: s. n] ,1986. -- 340 p.
- Ley de Propiedad Intelectual de España. Tomado De:<http://civil.udg.es/normacivil/estatal/real/Lpi.html>, 13 de marzo de 2010.
- Lipszyc, Delia. Derechos de Autor y Derechos Conexos/ Delia Lipszyc.-- La Habana: Editorial Félix Varela, 1998. --1000 p.

- Michaélidés- Notaros, G.. El derecho moral del autor/ G. Michaélidés- Notaros. --París: Lib. Arthur Rousseau, 1935.-- 25 p.
- OIT. Los derechos de los ejecutantes en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de los sonidos/ OIT. -- [s. l: s. n], 1939. -- 30 p.
- Piola Caselli, E. Il Diritto di Autore/E. Piola Caselli. -- [s. l: s. n], 1939. -- 40 p.
- Protección Internacional del Derecho de Autor y los Derechos Conexos: Curso académico regional de la OMPI sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para países de América Latina. -- La Habana: [s.n], 1998. --10p.
- Suiza. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y artísticas/ OMPI. – Berna: OMPI, 1886. -- 39 p.
- Tapia Adler, Ana María. El Impacto de los cambios Culturales en el Judaísmo. Tomado de:  
[http://www.estudiosjudaicos.cl/lineas\\_trabajo/docencia/diploma\\_/Judaismo%20y%20modernidad.pdf](http://www.estudiosjudaicos.cl/lineas_trabajo/docencia/diploma_/Judaismo%20y%20modernidad.pdf), 14 de febrero de 2010.
- Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas. Tomado de:  
<http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/toief.pdf> , 10 de mayo de 2010.
- UNESCO. El ABC del Derecho de Autor/. -- [s. l: s. n] ,1982. -- 82p.
- Vasak, K. Las dimensiones internacionales de los derechos humanos/ K. Vasak --París: Serbal- UNESCO, 1984. --100 p.
- Villalba, C. A. Los derechos intelectuales como parte de los derechos humanos/ C. A. Villalba. --[s. l: s. n] ,1986. -- 230 p.



## **ANEXO 1**

### **Entrevista a los especialistas del Departamento Jurídico del Centro Nacional de Derecho de Autor.**

Con la utilización de la entrevista se establece la comunicación entre dos personas, lográndose así la transmisión de información desde el emisor hacia el receptor. Para su empleo deben existir varias condiciones como la privacidad y la preparación de un guión. En el momento de su formalización, además de cumplir estos requisitos se debe proceder a la presentación y al pedido de la aprobación del entrevistado para grabar o tomar notas, dando siempre por cierto lo dicho por este, evitando entrar en contradicciones. En el momento de la entrevista se deja abierta la posibilidad de otro encuentro.

Las entrevistas realizadas para la investigación son individuales, permitiendo una mayor confianza con el entrevistado, a la vez que conceden una mayor libertad y precisión en la obtención de información y una mayor certeza de la veracidad de los datos por la utilización del lenguaje articulado. El uso de esta herramienta está dirigido a conocer directamente, a través de sus respuestas al cuestionario, la opinión de los especialistas del Centro Nacional de Derecho de Autor sobre la necesidad de la regulación de los derechos conexos en Cuba.

En el Departamento Jurídico del Centro Nacional de Derecho de Autor tiene por plantilla 5 licenciados en derecho, la que se encuentra cubierta totalmente; de ellos se desempeñan como especialistas en derecho de autor y derechos conexos, dos de ellos ostentan el grado científico de máster en ciencias.

Para la selección de los especialistas a entrevistar se tuvo en cuenta, principalmente, los años de graduados, así como los años de desempeño específicamente en la actividad de los derechos de autor y los derechos conexos y el cargo que ostentan los mismos dentro del Departamento Jurídico, para poder analizar un amplio espectro de criterios en el análisis del tema, a realizar desde diversos puntos de vista. Acorde a estos criterios los entrevistados que se enuncian a continuación, y se organizan por su jerarquía dentro del CENDA, de un universo de cinco especialistas se tomaron tres para aplicar directamente el cuestionario de la entrevista, es válido aclarar que esta muestra es pequeña porque en nuestro país solo existe un solo Centro Nacional de Derecho de Autor, con su Departamento Jurídico integrado por

cinco especialistas a los que ya hicimos referencia. En lo sucesivo se enuncian los entrevistados, el cargo que ocupan, y los años de experiencia en esta actividad.

**A- Datos de los entrevistados**

- Lic. Greter Villafranca de Tejeda; cargo que ocupa: Subdirectora Jurídica; años de experiencia: 4.
- M.Sc Dolores Isabel Agüero Boza; cargo que ocupa: Especialista en derecho de autor y derechos conexos; años de experiencia: 25.
- M.Sc Ariel Germán Matamoros Santos; cargo que ocupa: Especialista en derecho de autor y derechos conexos; años de experiencia: 5.

**B- Cuestionario;** integrado por las siguientes preguntas:

Pregunta 1: Reseñe brevemente en que consiste los Derechos de Autor y los Derechos Conexos o vecinos.

Pregunta 2: Refiérase a los Organismos que a nivel Internacional rigen a esta materia.

Pregunta 3: ¿Conoce si existen Instrumentos Jurídicos Internacionales que le brinden protección a los derechos conexos?

Pregunta 4: Refiérase a los Organismos que a nivel nacional rigen esta materia.

Pregunta 5: ¿Conoce si existen instrumentos jurídicos nacionales que le brinden protección a estos derechos? Explique.

Pregunta 6: ¿Le atribuye usted alguna importancia a que estos derechos sean protegidos en la legislación nacional? Justifique.

Pregunta 7: ¿Sugiere usted un procedimiento para la protección de los derechos conexos en el ámbito nacional?

**C- Resultados:** Los resultados que arrojaron las entrevistas fueron los siguientes;

**Pregunta 1:** Es respondida por los 3 entrevistados de manera certera; expresan que el Derecho de Autor es el conjunto de facultades exclusivas de orden personal, moral y patrimonial que la ley reconoce a los creadores de obras literarias, musicales, teatrales, artísticas entre otras, es decir actividades de orden creativo, mientras que los Derechos Conexos son aquellos que protegen los intereses de los artistas

intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores.

**Pregunta 2:** Los entrevistados coinciden al responder que el Organismo que a nivel internacional rige esta materia es la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).

**Pregunta 3:** Los entrevistados coinciden inequívocamente al manifestar que los Instrumentos Jurídicos Internacionales rectores de esta materia son: la Convención de Roma sobre la Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, el Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, el Convenio de Bruselas sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite, el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, además uno de los entrevistados añade como dato de interés que Cuba sólo es firmante del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio.

**Pregunta 4:** Los tres entrevistados expresan que el organismo que a nivel nacional rige esta materia es el Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA).

**Pregunta 5:** Todos los entrevistados en cuanto a esta pregunta muestran insatisfacción, expresan que existen algunas resoluciones de carácter administrativo dictadas por el Ministerio de Cultura, para garantizar esencialmente la remuneración por su trabajo, estas resoluciones son: la Resolución No. 61/1993, la Resolución No. 76/1993, la Resolución No. 42/1997 y la Resolución No. 94/2000.

**Pregunta 6:** La respuesta es unánime ante esta pregunta, los entrevistados manifiestan la necesidad de su protección en la legislación nacional, pues si sus derechos no se encuentran protegidos en algún cuerpo legal, entonces estos no tienen fundamentos en los cuales basarse para realizar reclamaciones, desconocen el alcance de sus derechos, sus limitaciones, además expresan que conjuntamente

con sus derechos patrimoniales se deben regular los derechos morales, tal y como aparece en los ADPIC de los cuales somos firmantes.

**Pregunta 7:** Los entrevistados sugieren la aprobación del actual proyecto de Decreto Ley, ya que en su contenido aparece un capítulo dedicado por completo a estos derechos, donde se regulan todos sus elementos necesarios, de los cuales carece nuestra actual legislación.

**D- Conclusiones:** Después de analizadas las respuestas a las preguntas de la entrevista, el autor pudo arribar a que es de vital importancia la modificación de la actual legislación de derecho de autor por una que contenga además todos los elementos referentes a los derechos conexos, pues en nuestro país no existe tal protección en la ley actual, además el autor apuesta por la aprobación del actual Decreto Ley ; que al decir de los entrevistados constituiría la vía de solución ante la desprotección de los sujetos que tutelan estos derechos y además llevaría implícito el reconocimiento de su labor dentro de nuestra sociedad.