

TERCERA PARTE

LOS DERECHOS DE AUTOR

I. Introducción.	88
II. Objeto del derecho de autor.	91
III. Sujetos del derecho de autor.	97
IV. Contenido del derecho de autor.	102
V. Modalidades de los derechos de autor.	108
VI. Sociedades de autores.	118
VII. Dirección General del Derecho de Autor.	121

TERCERA PARTE

LOS DERECHOS DE AUTOR

I. INTRODUCCIÓN

1. *Concepto*

Bajo el nombre derecho de autor se designa al conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales externadas mediante la escritura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el cassette, el videocassette y por cualquier otro medio de comunicación.

2. *Terminología*

La doctrina no ha uniformado su criterio para denominar los derechos del intelecto. Lo mismo ocurre con los textos legislativos nacionales e internacionales que regulan su protección. De la diversidad de rubros pueden mencionarse como los más frecuentemente usados: “propiedad literaria y artística”: E. Pouillet, L. Rivière, A. Letarnec, A. Francon; “propiedad literaria”: P. Monnet; “derecho sobre las obras del ingenio”: P. Greco; “derecho del arte y de las letras”: R. Savatier; “derecho de la cultura”: F. Leal; “derecho de la personalidad”: Gutiérrez y González; “bienes y derechos intelectuales”: E. Pizarro Dávila; “derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas”: Mouchet y Radaelli; “derechos del escritor y del artista”: Mouchet y Radaelli; “derechos intelectuales”: E. Picard; “derecho intelectual”: I. Satanowsky; “propiedad intelectual”: Bautista Urdaneta, Molas Valverde, Cortés Giro, Giménez y Rodríguez, Álvaro Romero; “copyright”: A. Bogsch, Misrachs, Skonjames; “derecho autoral”: E. Vieira Manso, Loredo Hill.

Sin embargo, la designación más generalizada es la de “derecho de autor” o “derechos de autor”, usada por un gran número de tratadistas contemporáneos europeos y latinoamericanos, como: C. Acebey; M. Are; G. Becket; A. Bogsch; A. Ciampi; A. Chávez; H. Desbois; C. Dock; M. Fabiani; A. Giannini; R. Gouridu; J. Hammes; A. Huget; P. Olagnier; P. Poirier; M. Proaño Maya; E. Piola Caselli; P. Recht; N. Stolfi; Valdés Otero, así como J. Del Rey, A. Farrell y Obon León, entre los mexicanos.

3. Naturaleza del derecho de autor

Muchas opiniones doctrinarias se han elaborado para dar solución al problema que implica desentrañar la naturaleza jurídica de los derechos de autor. Múltiples han sido las controversias que ha suscitado esta cuestión, sin que la última palabra haya sido pronunciada por los que de ella se ocupan.

En efecto, se identifica al derecho de autor como derecho real de propiedad; también como un derecho de la personalidad. Se dice que el derecho que tiene el autor sobre su obra es un derecho real. También se considera que la obra del ingenio es la prolongación de la personalidad del autor, quien la exterioriza a través de su creación. O que se trata de un monopolio de explotación temporal. Igualmente se sostiene que el autor no tiene derecho fundado en la creación intelectual sino que ese derecho se lo otorga la ley como un privilegio. Asimismo, es ya centenaria la teoría que haciendo a un lado la tradicional clasificación de los derechos, señala el nacimiento de uno nuevo.⁸¹

A partir de un interesante estudio de interpretación y análisis del artículo 28 constitucional que sirve de apoyo a la legislación autoral, se ha elaborado la tesis conforme a la cual el derecho de autor es lo que su nombre indica, tiene una naturaleza jurídica propia y es erróneo tratar de asimilarlo al derecho real de propiedad.⁸²

Esa naturaleza propia y específica, evidentemente se refleja en la índole especial de las prerrogativas de que gozan los autores por mandato legal, agrupadas en facultades de orden moral y de tipo pecuniario.⁸³

⁸¹ Para un estudio de las muy variadas corrientes doctrinarias sobre el tema véanse: Rangel Medina, David, *Los derechos de autor, su naturaleza jurídica y su protección legal en México*, México, 1944, pp. 12-17; Mouchet, Carlos, y Sigfrido Radaelli, *Los derechos de autor y del artista*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957, pp. 11-23; Obón León, Ramón, *Los derechos de autor en México*, Buenos Aires, CISAC, 1974, pp. 45-53; Antequera Parilli, Ricardo, *El derecho de autor en Venezuela*, Buenos Aires, CISAC, 1976, pp. 33-43; Ernesto Gutiérrez y González, *El patrimonio pecuniario y moral o derechos de la personalidad y derecho sucesorio*, 2ª ed., Puebla, Cajica, 1980, pp. 669-685; así como Chaves, Antonio, *Direito de autor*, Río de Janeiro, Forense, 1987, tomo I, pp. 8-15.

⁸² Gutiérrez, y González, Ernesto, *op. cit.*, pp. 680-681.

⁸³ Sostiene el mismo autor, cuya opinión compartimos, que "El derecho de autor no tiene existencia por sí solo, pues existe sólo en la medida que el Estado a través de la ley, lo tutela y reconoce" y reitera que "el derecho de autor si el Estado, la ley, no lo protege, si no existe una disposición legislativa que proteja al autor, que le dé el privilegio de explotar su idea, esa situación no se presentará como una realidad al margen de la ley". Gutiérrez y González, *op. cit.*, p. 684.

4. *Aceptación de la teoría de Picard*

Mas hecha a un lado la cuestión de adoptar un criterio absoluto en torno a la naturaleza del derecho de autor, lo cierto es que no hay razón para desestimar la ya teoría clásica de Edmond Picard, quien coloca los derechos

- 1º De patentes de invención;
- 2º De modelos y dibujos de fábrica;
- 3º De planes de trabajo públicos y privados;
- 4º De producciones artísticas;
- 5º De obras literarias;
- 6º De marcas de fábrica o de comercio y
- 7º De insignias,

bajo el rubro de *derechos intelectuales*, nueva categoría de derechos que agrega a la tradicional división tripartita de los derechos en personales, reales y de obligación. Dicha enumeración corresponde a los derechos que dentro del estado de nuestra civilización merecen el nombre de intelectuales. “Todos son productos del espíritu, todos versan no sobre la realización material de la idea, sino sobre la idea misma, todos reclaman protección, pero una protección diferente, dentro de su naturaleza y grado de aquélla que lo concilie con la propiedad ordinaria”.⁸⁴

5. *Justificación de la protección del derecho de autor*

En la mayoría de los países existen leyes protectoras de las obras intelectuales que producen los poetas, los novelistas, los compositores, los pintores, los escultores. Pero además de su legislación doméstica, las naciones celebran compromisos unas con otras para dar una protección internacional a los autores. Se admite que son cinco las razones de la protección:

En primer lugar, por una razón de justicia social: el autor debe obtener provecho de su trabajo. Los ingresos que percibirá irán en función de la acogida del público a sus obras y de sus condiciones de explotación: las “regalías” serán, en cierto modo, los salarios de los trabajadores intelectuales.

⁸⁴ Picard, Edmond, “Embryologie juridique. Nouvelle classification des droits. Droit international privé; droits intellectuels”, *Journal du Droit International Privé et de la Jurisprudence comparée*, tome 10, 1883, pp. 582-583.

En segundo lugar, por una razón de desarrollo cultural: si está protegido, el autor se verá estimulado para crear nuevas obras, enriqueciendo de esta manera la literatura, el teatro, la música, etcétera, de su país. Ello es cierto para todos los tipos de obras, incluso, por ejemplo, manuales escolares. A nadie se le ocurre proponer que los contratistas que construyen las escuelas, o los fabricantes de muebles que suministran los pupitres lo hagan gratuitamente. Del mismo modo, los que, por su trabajo, su inteligencia, su experiencia, contribuyen a esas construcciones o fabricaciones tampoco lo hacen por amor al arte y son remunerados.

En tercer lugar, por una razón de orden económico: las inversiones que son necesarias por ejemplo para la producción de películas o para la edición de libros o discos, serán más fáciles de obtener si existe una protección efectiva.

En cuarto lugar, por una razón de orden moral: al ser la obra la expresión personal del pensamiento del autor, éste debe tener derecho a que se respete, es decir, derecho a decidir si puede ser reproducida o ejecutada en público, cuánto y cómo, y derecho a oponerse a toda deformación o mutilación cuando se utiliza la obra.

En quinto lugar, por una razón de prestigio nacional: el conjunto de las obras de los autores de un país refleja el alma de la nación y permite conocer mejor sus costumbres, sus usos, sus aspiraciones. Si la protección no existe, el patrimonio cultural será escaso y no se desarrollarán las artes.⁸⁵

II. OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR

1. *La obra y las condiciones para su protección*

Se considera que la obra intelectual debe ser la expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria y que sea una creación integral.⁸⁶ También se ha dicho que es la fijación de un acontecer espiritual originario por medios representativos accesibles a los sentidos en un continente material que le sirve de vehículo.⁸⁷

⁸⁵ Masouye, Claude, "Introducción al derecho de autor", *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, México, año XVII, núms. 33-34, enero-diciembre de 1979, pp. 37 y 38.

⁸⁶ Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, Buenos Aires, tomo I, p. 153.

⁸⁷ Della Costa, Héctor, *El derecho de autor y su novedad*, citado por Obón León, *op. cit.*, p. 70.

Igualmente hay un consenso general en la doctrina de que el derecho de autor protege las obras que pertenecen al campo literario y artístico, siempre que constituyan creaciones originales y que sean actos de una persona física, el autor, a quien se le confiere un monopolio sobre la reproducción y difusión de la obra.

Pero en tanto la obra es un resultado de la actividad del autor, dicho resultado deberá concretarse, deberá materializarse en algo perceptible a los sentidos. Una creación puramente intelectual que no se manifieste al exterior no sería susceptible de ser difundida ni reproducida.⁸⁸ Lo cual, desde luego, no significa que el soporte material de la obra sea el objeto de la protección, ya que la obra es de naturaleza inmaterial y sólo se puede determinar e identificar a través de la forma que le ha sido dada, sin que se confunda con dicha forma.⁸⁹

Aun cuando se afirma generalmente que el fundamento básico de la protección del derecho de autor se encuentra en la creatividad y originalidad de la obra,⁹⁰ es válido concluir, después de analizar las citadas directrices, que además de reunir esas dos condiciones, la obra, para ser protegida, requiere: a) ser acto creado por una persona física, b) que corresponda al ámbito del arte, de la ciencia o de la literatura y c) que se manifieste por cualquier medio que la haga perceptible a los sentidos.

2. Objeto de los derechos afines al derecho de autor

No obstante, existen trabajos de naturaleza intelectual que aun cuando no pueden considerarse una creación en sentido estricto, se asimilan a ella por revelar un esfuerzo del talento que les imprime una individualidad derivada ya sea del conocimiento científico, de la sensibilidad o de la apreciación artística de quien los realiza. Se dice de estos trabajos que son obras consideradas como objeto de los derechos afines al derecho de autor.⁹¹ A estas figuras también se les considera por algunos tratadistas

⁸⁸ A este respecto, el artículo 7º, párrafo final de la LFDA dispone que la protección de los derechos que la misma establece "surtirá legítimos efectos cuando las obras consten por escrito, en grabaciones o en cualquiera otra forma de objetivación perdurable" y requiere además que la obra "sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio".

⁸⁹ Cherpillod, Ivan, *L'objet du droit d'auteur*, Paris-Laussane, Librairies Techniques, 1985, p. 115.

⁹⁰ Así opinan, por ejemplo, Villalba, Carlos Alberto y Delia Lipszyc, *Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión*, Buenos Aires, Víctor P. Zavala Editor, 1976, p. 28.

⁹¹ Antequera Parilli, Ricardo, *El derecho de autor en Venezuela*, CISAC, Buenos Aires, 1976, p. 51.

tas como obras que se protegen por los derechos conexos, análogos, accesorios o correlativos al derecho de autor, o causi-derechos de autor.⁹²

3. *Inapropiada inclusión del derecho conexo en la legislación autoral*

En realidad no existe un derecho conexo al derecho de autor como una disciplina jurídica de características propias, sino que con tal denominación se han pretendido reunir diferentes objetos que deben estar protegidos por cuerpos normativos diferentes, sobre derechos del artista, los derechos de la personalidad, etcétera, pero no en un texto legislativo protector de los derechos de autor.⁹³

4. *Obras protegidas por la Ley Federal de Derechos de Autor*

La LFDA no sigue un determinado orden para señalar las obras que son objeto de protección; tampoco fija un criterio para la distribución de sus disposiciones atendiendo a esa doble categoría de objetos protegidos. Sin embargo, para fines prácticos y según su propia naturaleza, las obras protegidas pueden agruparse en esta primera clasificación:⁹⁴

I. Protección de la obra y de sus elementos: protección de obras literarias y artísticas. Su título, sus personajes, juegos.

II. Obras de expresión corporal: obras coreográficas. Pantomimas. Mímica. Marionetas.

III. Obras figurativas. Dibujo. Caricatura. Historietas. Logotipos. Símbolos. Pintura, grabado, escultura, litografía, ilustraciones, cartas geográficas y otras obras de la misma naturaleza. Proyectos, bocetos y obras plásticas relacionadas con la geografía, topografía, ingeniería, arquitectura, oceanografía y ciencias. Paisajismo. Obras de arte aplicadas a la industria. Diseños y modelos. Moda. Obras de arte artesanal. Obras fotográficas y las expresadas por procesos análogos. Obras cinematográficas y las expresadas por procedimientos análogos. Obras publicitarias.

IV. Obras que se exteriorizan por la palabra oral o escrita: conferencias, alocuciones, sermones (orales); libros, folletos, catálogos, cartas-misivas y otros escritos. Los de la profesión de escritor.

V. Obras de expresión musical tengan o no letra: composiciones musicales. Obras dramáticas y dramático-musicales.

⁹² Obón León, *op. cit.*, pp. 67 y 68; Farrell Cubillas, Arsenio, *op. cit.*, p. 86.

⁹³ Antequera Parilli, Ricardo, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁴ Tomada de la que adopta el profesor Antonio Chaves en su *Direito de autor* ya citado, pp. VII y VIII.

a) Obras intelectuales en sentido estricto a las que se brinda la protección del derecho de autor propiamente dicho.

De esta índole son las que se enumeran de modo enunciativo y no limitativo, en el artículo 7º de la LFDA:

- a) Literarias;
- b) Científicas, técnicas y jurídicas;
- c) Pedagógicas y didácticas;
- d) Musicales, con letra o sin ella;
- e) De danza, coreográficas y pantomímicas;
- f) Pictóricas, de dibujo, grabado o litografía;
- g) Escultóricas y de carácter plástico;
- h) De arquitectura;
- i) De fotografía, cinematografía, radio y televisión;
- j) Todas las demás que por analogía pudieran considerarse comprendidas dentro de los tipos genéricos de obras artísticas e intelectuales antes mencionadas.

También corresponden a este tipo de obras las que señala el primer párrafo del artículo 10 LFDA: obras intelectuales o artísticas publicadas en periódicos o revistas o transmitidas por radio, televisión u otros medios de difusión.

Así como las que menciona el propio artículo 10, segundo párrafo: los artículos de actualidad publicados en periódicos, revistas u otros medios de difusión, cuando hayan sido objeto de prohibición o reserva.

Igualmente, son obras que se protegen en forma directa como objeto del derecho de autor en sentido restringido, las previstas por el artículo 11 de la LFDA: los artículos de los colaboradores de periódicos, revistas, radio, televisión y otros medios de difusión, que pueden ser editados en forma de colección después de haber sido transmitidos o publicados, a menos que se pacte lo contrario.

Por último, el párrafo final del artículo 21 de la LFDA se refiere a las compilaciones, concordancias, interpretaciones, estudios comparativos, anotaciones, comentarios y demás trabajos similares, que impliquen obras originales.

b) *Obras que se protegen por derechos conexos o vecinos al derecho de autor*

Las disposiciones de la LFDA que de un modo expreso aluden a los derechos conexos, vecinos o afines al derecho de autor son las contenidas en los artículos 5o., 6o., 9o., 24, 25, 32, 35, 56, 57, 58, 59, 74, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 y 210.

Del desglose de dichos preceptos puede hacerse la relación de estas obras: traducciones; adaptaciones; compendios; transportaciones; arreglos; instrumentaciones; dramatizaciones; transformaciones; compilaciones; interpretaciones; ejecuciones. Personajes ficticios, personajes simbólicos en obras literarias, historietas gráficas o en cualquier publicación periódica, con tal que sean originales y se utilicen habitualmente o de manera periódica. Título de publicación o difusión periódica ya sea revista, periódico, noticiero cinematográfico. Características gráficas que sean distintivas de los editores de periódicos o revistas, así como de los productores de películas.

5. *Reserva de derechos. Duración*

La ley mexicana implícitamente reconoce respecto de algunas obras, su diferente naturaleza, ya que aquellas que tienen el rango de verdaderas creaciones intelectuales son protegidas aun cuando no sean registradas, ni se hagan del conocimiento público (artículo 8º, LFDA). Para que su protección surta efectos, será bastante que las obras consten ya sea por escrito, o en grabaciones u otra forma de fijarlas en un soporte material (artículo 7º, párrafo final, LFDA).

En cambio, la protección de algunas obras como el título de periódicos, revistas, noticieros, serán materia de “reserva de derechos”, con la connotación de que ella implica el derecho de uso exclusivo de tales títulos de difusiones y publicaciones periódicas (artículo 24, LFDA).

Lo mismo se establece en cuanto a los personajes ficticios o simbólicos (artículo 25, LFDA); a las características gráficas que utilicen los editores y los productores de películas (artículo 26, párrafo primero, LFDA) y a las características de promociones publicitarias (artículo 26, párrafo segundo, LFDA).

Otra diferencia notable en el trato que se da a las obras se advierte en la duración del derecho, pues en tanto que la vigencia del derecho temporal de carácter pecuniario de las obras propiamente intelectuales,

es por la vida del autor y cincuenta años después de su muerte (artículo 23, fracción I, LFDA), la duración del derecho de uso exclusivo de los personajes ficticios será sólo de cinco años, prorrogables por periodos iguales, con la condición de que el interesado compruebe la explotación habitual de su derecho (artículo 25, párrafo segundo, LFDA).

Y en cuanto a la reserva de derechos de las características gráficas que usan los editores de libros, revistas, periódicos, etcétera, y de las características de promociones publicitarias, dicha protección también es por una duración menor: dos años a partir de la fecha del certificado en que consta la reserva, susceptible de renovación por otro plazo de dos años si se comprueba el uso habitual de los derechos (artículo 26, tercer párrafo, LFDA).

Por su parte, la reserva del título de periódicos, revistas, noticieros cinematográficos, etcétera, se rige por una norma diferente, ya que el derecho de uso exclusivo que confiere durará el tiempo de la publicación y un año más a partir de la fecha en que se hizo la última publicación o difusión del título dentro de un año siguiente a la fecha del certificado de reserva (artículo 24, LFDA).

6. Obras que no protege la ley mexicana

Las obras que no son objeto de protección por el derecho de autor, expresamente previstas por la LFDA, son las siguientes:

- a) El aprovechamiento industrial de ideas contenidas en la obra;
- b) La reproducción o representación de un acontecimiento actual sin fines lucrativos.
- c) La publicación de obras de arte, incluyendo las de arquitectura, visibles desde lugares públicos.
- d) La reproducción y traducción de fragmentos de obras científicas, literarias o artísticas, con fines didácticos, científicos, de crestomatías, de investigación o de crítica literaria, bajo dos condiciones: que los textos reproducidos no sean alterados y que se indique la fuente de donde se hubieren tomado.
- e) Cuando la copia de la obra publicada sea para el uso exclusivo de quien la hace (artículo 18, LFDA).
- f) La publicación de leyes y reglamentos cuando hayan sido publicados oficialmente, a condición de citar la fuente oficial (artículo 21, párrafo primero, LFDA).

g) La publicación de circulares y otras disposiciones generales, cuando previamente se obtenga el acuerdo de la autoridad respectiva y se apegue al texto oficial (artículo 21, párrafo segundo, LFDA).

III. SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR

1. *Titular originario*

Se entiende por autor la persona que concibe y realiza una obra de naturaleza literaria, científica o artística. La creación supone un esfuerzo del talento sólo atribuible a una persona física, por ser ésta quien tiene capacidad para crear, sentir, apreciar o investigar. De donde se infiere que sólo el autor puede ser el titular originario de un derecho sobre la obra del ingenio.⁹⁵ Sujeto originario del derecho de autor sólo es, por consiguiente, el creador de la obra intelectual.⁹⁶

La ley mexicana reconoce como único sujeto originario del derecho de autor a quien lo es en virtud de la creación de una obra intelectual, pues aun cuando no da una definición de autor, la calidad de tal se colige de la lectura de sus primeros artículos.⁹⁷

En efecto, el artículo 1º, LFDA, dispone que el objeto de la misma es la protección de los derechos que establece en beneficio del autor de toda obra intelectual. El artículo 2º indica cuáles son los derechos que reconoce y protege en favor del autor de cualquier obra intelectual o artística. El artículo 3º alude a los caracteres del derecho moral que se concede al autor de una obra. El artículo 4º especifica cuál es el contenido del derecho pecuniario que se concede al autor de una obra. El artículo 5º, lo mismo que el artículo 9º, exigen el consentimiento y la autorización del autor de la obra para que puedan ser publicadas, difundidas, representadas o expuestas públicamente las modificaciones que le sean hechas por los titulares de derechos conexos. En fin, el artículo 7º muestra el catálogo básico de las obras respecto de las cuales se confieren los derechos de autor: precisamente a los autores de las mismas.

2. *Titular derivado*

Se considera como sujeto derivado del derecho de autor a quien en lugar de crear una obra inicial, utiliza una ya realizada, cambiándola

⁹⁵ Antequera Parilli, *op. cit.*, pp. 63 y 65.

⁹⁶ Obón León, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁷ Farel Cubillas, *op. cit.*, p. 91.

en algunos aspectos, o maneras, en forma tal que a la obra anterior se le agrega una creación novedosa. La resultante de este cambio es lo que se conoce como obra derivada o de segunda mano.⁹⁸

A esta categoría de sujetos titulares del derecho de autor corresponden las personas físicas autoras de las obras protegidas por los derechos afines o conexos que ya fueron mencionadas en el precedente inciso 10, b), especialmente las que están incluidas en los artículos 5º y 9º, LFDA, como arreglos, ampliaciones, adaptaciones, compilaciones, compendios, traducciones, transformaciones.

Pero también se admiten como sujetos derivados a otras entidades, teniendo en cuenta no la naturaleza de la obra sino la calidad del sujeto a quien se le reconoce el derecho. Ya se ha dicho que la creación es un proceso lógico pensante individualizado y que por lo mismo es inaceptable la idea de considerar a una persona moral como autor. Sólo las personas físicas pueden ser autores o creadores de una obra intelectual. Así lo sostiene el artículo 31 de la LFDA, que a las personas morales sólo les otorga la calidad de representantes de los derechos de autor como causahabientes de las personas físicas de los autores.

Pese a lo anterior, hay la ficción legal de considerar a las personas morales como autores, aun cuando en realidad son titulares derivados.⁹⁹ como se desprende el párrafo segundo del artículo 31, LFDA, al disponer que las obras publicadas por primera vez por cualquier organización de naciones en las que México sea parte, gozarán de la protección de la ley. Como ocurre también con los editores, que gozan de los derechos conexos que la ley reconoce, pese a que comúnmente son sociedades o empresas morales que se dedican a la actividad de editores. O con los productores de discos, de películas, de televisión, de radio, de campañas publicitarias, a quienes se reconocen derechos de autor, sin ser personas físicas, únicas susceptibles de concebir, crear y expresar las creaciones intelectuales en sentido estricto.

Resumiendo: es sujeto derivado aquel que en rigor no crea una obra en la acepción que a las obras intelectuales les da el derecho autoral, como el arreglista, el traductor, el adaptador. También lo es quien física o humanamente está incapacitado para crear una obra por carecer de la mente, del cerebro, del órgano indispensable para producir la obra intelectual, como es el caso de las personas morales privadas o gubernamen-

⁹⁸ Obon León, *op. cit.*, p. 67, coincidiendo con Satanowsky, *op. cit.*, p. 313.

⁹⁹ *Idem.*

tales, a quienes la ley atribuye el carácter de titulares de derechos afines, conexos o vecinos del derecho de autor.

3. *Los editores o productores*

La ley mexicana consagra todo un capítulo, el III, a la reglamentación del derecho de los editores o productores.

Edición significa “parto”, “publicación”, y deriva del latín *edere* que quiere decir tirar para afuera, dar a luz, publicar.

El concepto puede ser tomado en sentido amplio, como sinónimo de publicación, en cuyo caso incluye no sólo las obras artísticas, literarias y científicas, sino la multiplicación de obras orales o musicales en discos, videotapes, cintas, etcétera, para finalidades comerciales, así como la fijación de películas cinematográficas en copias múltiples para distribución en el mercado nacional e internacional.

En sentido estricto, que es el propio, ciñese a la multiplicación por la imprenta y similares, de las obras literarias, científicas y artísticas.¹⁰⁰

En consecuencia, tomada en su acepción restringida, la misión del editor consiste en transformar el manuscrito de su elección, que el autor le ha confiado luego de un contrato en una entrega respecto del cual asegurará la difusión sea directamente, sea por la intermediación de los libreros y comisionistas. El editor es jurídicamente el guardián de los derechos del autor con quien él contrata obligaciones tanto materiales como morales.

La función específica del editor es publicar obras personales o de otro, haciéndolas imprimir y reproducir en un número convenido de ejemplares. Por tanto, puede afirmarse que realiza actos de edición aquel que bajo su responsabilidad, publica y pone a la venta obras personales o de otro, imprimiéndolas o haciéndolas imprimir y reproduciéndolas o mandando reproducirlas bajo todas las formas apropiadas y de las que asegura personalmente la difusión.¹⁰¹

La ley mexicana consagra todo un capítulo, el III (artículo 40 a 61), a la reglamentación del contrato de edición o reproducción, con las normas que deben regirlo en cuanto a derechos y obligaciones con el autor, plazos, etcétera. Dichas reglas serán aplicables a los contratos de reproducción de cualquier clase de obras intelectuales, aun cuando tal repro-

¹⁰⁰ Demattia, Fabio María. *O autor e o editor na obra grafica. Direitos e deveres*, São Paulo, Edição Saraiva, 1975, p. 1.

¹⁰¹ Genin, Marie Therese, *L'éditeur*, París, Librairies Techniques, 1960, p. 15.

ducción se lleve a cabo por medios distintos al de la imprenta (artículo 60, LFDA).

4. *Otros sujetos: intérpretes y ejecutantes*

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

Se dice también que ejecución es el acto y efecto de actuar estéticamente una creación del espíritu, y que interpretación es la especie de ejecución especialmente tutelada por el derecho, que es la ejecución calificada por la concepción estética del ejecutante.¹⁰²

Con muy pocas excepciones, las leyes reservan para las obras musicales el término “ejecución” y para las literarias y las dramáticas el de “representación”. Se habla del binomio interpretación-ejecución.¹⁰³

Mucho se ha escrito acerca de la naturaleza del derecho de los intérpretes. Entre las diversas teorías que la doctrina ha dado a conocer pueden citarse las que se apoyan en estas afirmaciones: el derecho de intérprete es semejante al derecho de autor, y sólo constituye uno de sus aspectos; el intérprete es un colaborador del autor de la obra; el intérprete es un adaptador de la obra primitiva; el derecho del intérprete es un derecho de la personalidad; el derecho del intérprete se funda en el derecho del trabajo.¹⁰⁴

Muy de tomarse en cuenta es la corriente que considera que los derechos de los intérpretes son semejantes a los de los autores. Que el intérprete no es un nuevo creador, sino un intermediario, cuya actividad no es una creación autónoma. No es autor ni la suya es obra intelectual nueva. Hay una actividad que no se transfiere, sino que se realiza. El intérprete debe frenar su personalidad creadora para subordinarla a la del autor, porque si da autonomía a su interpretación, deja de ser ésta

¹⁰² Moraes, Walter, *Artistas intérpretes e executantes*, São Paulo, Edit. Revista dos Tribunais, 1976, p. 64.

¹⁰³ Moraes, Walter, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁴ Villalba, Alberto, y Delia Lipszyc, *op. cit.*, p. 24.

para convertirse en una adaptación, que requiere una autorización especial del autor. El intérprete ideal es el que une la percepción de un mecanismo técnico a un temperamento artístico, pero siempre captando en forma inobjetable el espíritu de las obras. Por tanto, el derecho del intérprete es distinto al del autor, pero similar y conexo con éste y de carácter intelectual.¹⁰⁵

Asimismo, debe destacarse la postura que considera que el derecho de los intérpretes tiene perfiles propios y originales, porque dimana de una actividad artística que debe ser protegida como acto inseparable de la actividad personal: al mismo tiempo que es actividad artística, tiene la capacidad de independizarse de las personas a través de la fijación y de la radiodifusión o proyección pública.¹⁰⁶

Para la doctrina mexicana, existe una categoría de sujetos que no encuadra dentro de la clasificación natural de sujetos originarios y sujetos derivados: los intérpretes. Su naturaleza se explica adoptando la teoría de los derechos conexos o vecinos, conforme a la cual, “ambos derechos, el del autor y el del intérprete, tienen como causa eficiente una creación que hace nacer para ambos un tratamiento paralelo”.¹⁰⁷

Independientemente de cualquier especulación justificada o injustificada sobre el tema, lo cierto es que las normas de derecho intelectual protegen no sólo a los autores y sus obras. Amparan todo cuanto esté vinculado con la actividad intelectual, y establecen derechos, privilegios y deberes en favor de personas que sin ser autores efectúan una tarea que no es completa e integral como una obra, pero que forma parte de ésta. Tal es el caso de los intérpretes o ejecutantes.¹⁰⁸

También es verdad que al derecho de intérprete se le considera generalmente como “derecho conexo” o “vecino” o “afín” del derecho de autor y que para merecer protección no se requiere que la interpretación sea original o aporte algún elemento creativo diferente de interpretaciones anteriores. Por ello en el derecho de intérprete no existe el plagio o la imitación legalmente sancionada. La personalidad del artista se revela en su estilo particular, y el estilo no confiere derechos exclusivos. Se puede imitar una actuación y no habrá lesión al derecho del intérprete imitado, ni sanción legal alguna para el intérprete imitador.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1954, tomo II, p. 5.

¹⁰⁶ Villalba, Alberto y Delia Lipszyc, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷ Obon León, *op. cit.*, p. 67; Farrell Cubillas, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁸ Satanowsky, Isidro, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁹ Villalba, Alberto y Delia Lipszyc, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

5. *Los artistas intérpretes y ejecutantes en la ley mexicana*

La Ley Federal de Derechos de autor consagra su capítulo V a los derechos provenientes de la utilización y ejecución públicas; y de los preceptos que configuran este capítulo, de una manera expresa aluden al derecho de los intérpretes y ejecutantes los artículos 73, 74, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 y 137.¹¹⁰

La duración de la protección que se concede a los titulares de este tipo de derechos conexos o vecinos al derecho de autor es de treinta años contados a partir: a) de la fecha de fijación de fonogramas o disco; b) de la fecha de ejecución de obras no grabadas en fonogramas, y c) de la fecha de transmisión por televisión o radiodifusión (artículo 90, LFDA).

IV. CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR

1. *Elemento moral del derecho de autor. Concepto*¹¹¹

El derecho moral es el aspecto del derecho intelectual que concierne a la tutela de la personalidad del autor como creador, y a la tutela de la obra como entidad propia.¹¹²

Este derecho es el que permite al autor, y después de su muerte a sus herederos, salvaguardar los intereses morales del autor, intereses que atañen a que la obra creada pueda ser considerada como un reflejo de su personalidad.¹¹³

Moralmente se protege al autor como un reconocimiento a la dignidad humana, ya que se considera como parte del derecho de autor el respeto que se debe a la idea misma, lo cual se traduce en una exigencia del Estado a los gobernados, de que de ninguna manera se altere la obra sin consentimiento del autor, ni que se deje de indicar su nombre.¹¹⁴

¹¹⁰ Para el estudio completo de estas disposiciones legales, su evolución en México, las facultades que confieren a los intérpretes y ejecutantes, etcétera, véase Obon León, J. R., *Derecho de los artistas intérpretes, actores, cantantes y músicos ejecutantes*, México, Trillas, 1986, 144 pp.

¹¹¹ Véase antes: Primera Parte, (II, a).

¹¹² Mouchet y Radaelli, *op. cit.*, p. 26.

¹¹³ Françon, André, *Cours de la propriété littéraire, artistique et industrielle*, París, Les Cours de Droit, 1980-1981, p. 14.

¹¹⁴ Gutiérrez y González, *op. cit.*, p. 688.

2. Crítica a la terminología

La expresión “derecho moral” es insatisfactoria por inexpresiva, ambigua y hasta desorientadora: implica una redundancia, ya que todo derecho debe ser moral. No obstante, sería aventurado ensayar una denominación más adecuada, que en el momento presente resultaría perjudicial por la raigambre adquirida en la doctrina y en los textos nacionales. La expresión indicada supone un pleonismo.¹¹⁵

3. Contenido del derecho moral

Conviene destacar algunas de las prerrogativas en que se traduce el derecho moral de los autores.

Derecho de publicar la obra bajo el propio nombre, o en forma seudónima o anónima:

a) Derecho al nombre, que consiste en la facultad de reivindicar la paternidad de la obra; en hacer que el nombre del autor y el título de la obra se citen con relación a la utilización de la obra. También se conoce como derecho de crédito y derecho de paternidad.

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

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

Derecho de edición o publicación, que significa que el autor está facultado para decidir acerca de la divulgación de su obra o si ésta se mantiene en secreto. Es el derecho de comunicar la obra al público.

El autor puede devolver la creación intelectual a la nada, destruyéndola; puede modificarla y puede comunicarla por medio de la publicación. La publicación de la obra pone en juego la reputación del autor y por ello es lógico que sólo él, de un modo soberano y discrecional, pueda decidir si ha de quedar en la esfera privada o ha de ver la luz. Por tanto, el perjuicio que a la fama del autor podría originar la publicación de sus obras contra su voluntad, es la base para reconocer el derecho de inédito, que consiste en la facultad discrecional y exclusiva que corresponde al autor de que su obra no sea publicada sin su consentimiento.¹¹⁶

¹¹⁵ En este sentido, Álvarez Romero, *op. cit.*, p. 49, así como Nicolás Pérez Serrano, a quien cita, y cuyas críticas comparte.

¹¹⁶ Álvarez Romero, Carlos Jesús, *Significado de la publicación en el derecho de la propiedad intelectual*, Madrid, Centro de Estudios Hipotecarios, 1969, pp. 77 y 79.

Derecho a la integridad, conservación y respeto de la obra. Consiste en la facultad de oponerse a toda modificación no autorizada de la obra, a su mutilación y a cualquier atentado contra la misma, incluyendo su destrucción. Una característica sobresaliente y peculiar del derecho de autor se encuentra precisamente en que el adquirente o cesionario sólo recibe la transferencia del aspecto pecuniario sobre la obra y no el derecho de introducirle modificaciones o desfigurarla o destruirla, sin la autorización de su autor. Ese derecho de modificar y destruir la propia obra sólo corresponde al autor, y nadie que no sea él puede alterarla.

Derecho de arrepentimiento o de rectificación. Alude a la facultad que tiene el autor para retractarse de la obra. Es el derecho de retirar la obra del comercio.

La publicación de una obra es el modo que el autor tiene de exteriorizar sus puntos de vista sobre una faceta determinada de la realidad. Puede suceder que en el transcurso del tiempo se produzca un cambio de criterio y que sus convicciones de hoy no correspondan a las de ayer. Entonces le asiste la facultad para interrumpir la publicación y circulación de su obra o la de introducirle las modificaciones que estime conveniente.¹¹⁷

Un ejemplo del ejercicio de esta prerrogativa lo dio José Vasconcelos cuando ordenó que fuese recogida de la circulación la edición original de su *Ulises Criollo*, para hacerle modificaciones acordes con su nueva forma de pensar. Así, la obra expurgada por el propio autor al amparo de esta perspectiva moral de su derecho de autor, fue objeto de nueva edición que sustituyó a las anteriores.

Es claro, por otra parte, que el derecho de arrepentimiento requiere que la obra haya sido publicada, pues en tanto permanece inédita, la soberanía del autor sobre ella es absoluta pudiendo modificarla o destruirla, sin tener que justificar los motivos de su decisión.¹¹⁸

¹¹⁷ Álvarez Romero, *op. cit.*, p. 162.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 161. Para un estudio muy completo de las facultades morales, clasificadas en las que son de orden positivo y las de carácter negativo, véase Michaelides-Nouaros, George, *Le droit moral de l'auteur*, Paris. Librairie Arthur Rousseau et Cie., 1935, pp. 182 y ss. Sobre el derecho moral en los textos legislativos y en la doctrina, puede consultarse: Stroholm, Stig, *Le droit moral de l'auteur. Étude de droit comparé*, Stockholm, P.A. Norstedt y Söners Förlang, 1967. Dos volúmenes.

4. *El derecho moral en la ley mexicana*

El derecho moral, considerado como el estrecho vínculo personal inseparable que existe entre el autor y su creación, es inalienable, irrenunciable, imprescriptible y perpetuo.

La Ley Federal del Derecho de Autor reconoce esta fase de los derechos de autor tanto de modo implícito como de manera expresa, y lo mismo en favor de los verdaderos autores o creadores en sentido estricto, que en beneficio de los titulares de los derechos vecinos a los de autor. Los preceptos reguladores de este aspecto no patrimonial son los artículos: 3º, 5º, 13, 15, 16, 17, 22, 43, 44, 52, 55, 56, 57, 59, 76, 135 fracción V, 138 fracciones I y II, 139 y 140.¹¹⁹

Pueden citarse como ejemplos, los siguientes:

- Derecho al reconocimiento de la calidad de autor: artículo 2º fracción I, 13, 15, 16, 17 y 56.
- Derecho de oponerse a toda deformación o mutilación de la obra.
- Derecho a su integridad: artículo 2º, fracciones II, 5 y 43.
- Derecho de oponerse a la alteración del título, de la forma y del contenido de la obra: artículo 5º, párrafo primero.
- Derecho al seudónimo y al anonimato: artículos 17 y 56.
- Derecho de arrepentimiento: artículos 16 y 44.
- Características del derecho moral: perpetuidad, inalienabilidad, imprescriptibilidad e irrenunciabilidad: artículo 3º, en relación con las fracciones I y II del artículo 2º, artículo 45.

5. *Casos de violación del derecho moral*

El contenido moral del derecho de autor queda ilustrado con algunos ejemplos de las transgresiones de que ha sido objeto en el campo de las artes plásticas.

¹¹⁹ En algunas leyes, como la canadiense, reformada el 8 de junio de 1988, se dedica una parte expresamente denominada "Derechos morales" a este aspecto del derecho de autor. La ley sobre derecho de autor de Hungría (núm. III) de 1969, tiene el capítulo II para los "Derechos morales" (arts. 8 a 12) y el cap. III para "Derechos patrimoniales" (arts. 13 a 15). La ley brasileña (núm. 5.988) 14 de diciembre de 1973 Ley sobre Derecho de autor: (cap. II, arts. 25 a 28): "Derechos morales del autor": cap. III: arts. 29 a 48: Derechos patrimoniales del autor y su duración". Ley japonesa (núm. 48): 6 de mayo de 1970 "Ley de derecho de autor. Derechos morales". arts. 18 a 20 "Derechos morales" y los demás: derechos de autor (en lugar de económicos): arts. 19 y ss.

a) *Un caso de ataque al derecho del autor a oponerse a toda deformación o mutilación de la obra, así como al de crearla y terminarla.* Nelson A. Rockefeller contrató a Diego Rivera para realizar una pintura mural en el nuevo edificio de la RCA del Centro Rockefeller en Nueva York. A tal efecto, el pintor entregó un boceto o resumen antes de dar comienzo a la obra, sin que se especificara que aparecería en ella un retrato de Lenin. Luego de dos meses de trabajo y cuando casi la obra estaba terminada los directores del proyecto dijeron al artista que el mural no era ya aceptado por la familia del millonario petrolero; le entregaron una carta con un cheque de catorce mil dólares, completando el pago de veintiún mil que se había convenido hasta su conclusión; lo despidieron por la fuerza, y la pintura aún inconclusa fue cubierta con papel alquitranado. Varios meses después fue convertida en polvo, cuando un grupo de operarios con zapapico la destruyó por la noche de un sábado. Se trata de un caso típico de desconocimiento del derecho a la conservación de la obra.¹²⁰

b) *Un caso de violación del derecho a modificar la obra.* Alberto J. Pani, una figura política y financiera, en 1936 encomendó la construcción del Hotel Reforma de la ciudad de México a un arquitecto sobrino suyo, quien contrató a Diego Rivera para que pintara cuatro grandes paneles desmontables para el salón de banquetes del hotel. Rivera eligió como tema el “Carnaval de la vida mexicana”, una sátira en la que los personajes con máscaras de animales recuerdan demasiado a altas figuras políticas internacionales y nacionales de la época: un rostro de un dictador macrocéfalo compuesto de rasgos faciales de Hitler, Mussolini, Hirohito y Roosevelt que sugiere la persona de Pani; una cara equina atribuida a Vicente Lombardo Toledano, entonces secretario de la CTM; los rasgos faciales porcinos evocadores del antiguo líder Luis N. Morones, del presidente Cárdenas y del secretario de Agricultura, Saturnino Cedillo, así como el rostro atigrado de un danzante correspondiente a Plutarco Elías Calles. El propietario del edificio ordenó que el mural fuese retocado mediante la colocación de rostros anónimos sobre un papel pegado sobre el de los políticos, lo que originó una demanda del

¹²⁰ *Excélsior* de 10 de mayo de 1933 y de 13 de febrero de 1934. Véase de Herner de Larrea, Irene, *Diego Rivera, paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, Edicupes, 1986, pp. 11, 83, 163 y 197. El estudio jurídico del caso, del que es autor Gabriel E. Larrea R., aparece como capítulo V de dicho libro.

pintor, quien recibió una indemnización y restauró la pintura, la cual fue retirada del hotel para ser vendida a una galería de arte.¹²¹

c) *Violación del derecho de integridad.* A Diego Rivera se le contrató para realizar un mural en el comedor del Hotel del Prado, eligiendo el artista como tema, el de “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, en el que presentó una síntesis de la historia de México. La leyenda “Dios no existe” que aparecía en un pergamino sostenido por un personaje de la Reforma, una noche de junio de 1948 fue borrada por raspaduras hechas por un grupo de estudiantes de arquitectura. Diego protestó; se mandó tapiar el mural con una cortina y en 1956, desde su lecho de enfermo en Moscú, ordenó que se repintara la parte destruida con el texto “Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836”, como puede verse en el recinto que se localiza en Balderas y la Alameda Central de la ciudad de México, a donde se trasladó el mural.¹²²

d) *Un caso más de agresión al derecho del autor a modificar su obra.* Se dio en agravio del arquitecto Vicente Mendiola Quezada y del escultor Juan Olaguíbel, autores de la fuente de la Diana Cazadora, construida originalmente en una glorieta del Paseo de la Reforma de la ciudad de México. La figura de Diana Cazadora fue modificada en su desnudez metálica, cuando una primera dama le mandó cubrir el pubis con un taparrabo. Así pasó la estatua varios años hasta que otras autoridades ordenaron remover la prenda íntima y devolverla a su estado original, como se encuentra en la actualidad.¹²³

6. *La fase económica del derecho de autor*¹²⁴

El derecho pecuniario consiste en la retribución que corresponde al autor por la explotación, ejecución o uso público de su obra con fines lucrativos.

En contraposición a los derechos morales, tiene como notas características el ser temporal, cesible, renunciable y prescriptible.

De esta faz del derecho intelectual se benefician no sólo el autor sino sus herederos y causahabientes.¹²⁵

¹²¹ Romero, Héctor Manuel, “Un niño travieso llamado Diego”, III, *Excélsior*, “Sección metropolitana”, 5 de diciembre de 1987, p. 15-M.

¹²² Romero, Héctor Manuel, “Un niño travieso llamado Diego”, IV, *Excélsior*, “Sección metropolitana”, 9 de diciembre de 1987, p. 2-M.

¹²³ Véjar Pérez Rubio, Carlos, “La diosa errante”, *Excélsior*, “Sección metropolitana”, 21 de octubre de 1989, p. 2.

¹²⁴ Ver antes: Primera parte, II. *Los derechos de autor*, b).

¹²⁵ Mouchet, Carlos y Sigfrido Radaelli, *op. cit.*, pp. 25 y 93.

Las disposiciones de la LFDA que de modo expreso o implícito reconocen el aspecto del derecho patrimonial de los autores propiamente dichos y de quienes gozan de derechos conexos al de autor, son las contenidas en los artículos 2, fracción III; 4, 23, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 135 y 136 fracción III.

V. MODALIDADES DE LOS DERECHOS DE AUTOR

1. *Droit de suite*

Entre las modalidades del aspecto pecuniario del derecho de autor, existe la que, reconocida por la doctrina contemporánea y consagrada por buen número de legislaciones, se conoce bajo la denominación francesa *droit de suite*, que puede ser definida como la prerrogativa establecida en beneficio de los autores, consistente en recibir un porcentaje del importe de las ventas sucesivas de sus obras.

Los autores de lengua castellana quizás con el muy justificado ánimo de emplear un término equivalente en idioma español, traducen *droit de suite* como “derecho de continuación”; “derecho de participar en la plusvalía o valoración ulterior de la obra”; “derecho de secuencia en las obras intelectuales”; “derecho de mayor valor”; “derecho de participación del autor de las ventas de su obra”, etcétera. Por su parte, los traductores al español de trabajos escritos originalmente en francés o alemán, convierten la citada expresión francesa en “derecho a la plusvalía”, “derecho yacente”, “derecho de persecución”, “derecho de recobrar”, “derecho de prosecución” y otras similares.

Para obviar discusiones semánticas y para evitar así mismo el uso de nombres equívocos, resulta aconsejable conservar y utilizar *droit de suite* como un galicismo necesario.

Francia fue el primer país que legisló sobre la materia en 1920.

Aun cuando dicho ordenamiento suscitó las permanentes protestas de parte de los comerciantes en cuadros, debido a que tenían que soportar una deducción sobre el precio de reventa de los cuadros, la nueva ley de 11 de marzo de 1957, que abrogó la ley de 1920, lejos de suprimir la institución le dio un nuevo impulso a través de su artículo 42.¹²⁶

¹²⁶ Se ha dicho que la importante campaña desencadenada en Francia antes de 1914 por la gran prensa en favor del *droit de suite*, tuvo un origen puramente sentimental: el cuadro *Une séance de l'Hotel des ventes* del dibujante francés Forain, que representaba dos niños harapientos ante la puerta de una sala de ventas en subasta pública, en donde se adjudicaba un cuadro a precio muy elevado. Uno

Para apoyar el reconocimiento de este derecho a los artistas creadores, se afirma que los derechos pecuniarios tradicionales como el derecho de reproducción y el derecho de representación pública, tienen indiscutible aplicación y vigencia en lo que se refiere a las creaciones literarias y a las creaciones musicales, en razón de que han encontrado la máxima posibilidad de difusión y conocimiento a través de los numerosos sistemas de reproducción. Paralelamente al nacimiento de nuevos medios de impresión y de grabación tanto visuales como de sonido, surgen para los escritores y compositores grandes oportunidades de obtener un rendimiento económico. En cambio, los representantes de las artes figurativas no están favorecidos con esos beneficios, ya que lo esencial del valor de una obra de arte plástica o figurativa como pintura, escultura o dibujo, reside no en el monopolio que tiene su autor de reproducirla o de representarla públicamente, sino en el objeto material en que la misma está incorporada.

También se argumenta que el pintor y el escultor, apremiados por la miseria, frecuentemente venden a muy barato precio la tela o la escultura que constituye para ellos el recurso esencial e inmediato.

A menudo esas obras vendidas por los artistas jóvenes, a precios irrisorios y urgidos por la penuria, con el transcurso del tiempo acrecientan su valor económico de modo considerable, cuando la fama del artista ha llegado.

Fue muy lento el camino recorrido por la institución para que, como lo hiciera el legislador francés, también fuese reconocida e incorporada en textos legislativos de otros países. A la de Francia (1920) siguieron las leyes de Bélgica (1921), Checoslovaquia (1926), Polonia (1935), Chile (1937) e Italia (1941).

En diversos congresos internacionales de especialistas se tomaron resoluciones urgiendo el reconocimiento del *droit de suite* en el campo internacional, mediante una estipulación en la Convención de Berna para la protección de obras literarias y artísticas de 1886.

La idea de la adopción del *droit de suite* fue aceptada, quedó inscrito un artículo 14-bis como parte del nuevo texto revisado en Bruselas el 26 de junio de 1948, del tenor siguiente:

de los niños decía al otro: “¡Mira, un cuadro de papá!” También se recuerda como ejemplo clásico que el *Angelus* de Millet, fue vendido por el pintor en 1 200 francos, mientras que su precio pocos años después de sucesivas ventas, alcanzó la suma de un millón de francos, sin ninguna participación de este incremento de valor para el pintor o su familia.

1) En lo que concierne a las obras de arte originales y los manuscritos originales de escritores y compositores, el autor, o, después de su muerte, las personas o instituciones autorizadas por la legislación nacional, gozarán de un derecho inalienable a un interés en las operaciones de venta de la obra, después de la primera cesión efectuada por el autor.

2) La protección de que habla el párrafo anterior sólo puede exigirse en un país de la Unión si la legislación del país del autor permite dicha protección, y en la medida en que lo permita la legislación del país en que se reclama dicha protección.

3) Los procedimientos para el cobro y el monto de las cantidades serán determinadas por la legislación nacional.

Con posterioridad a la Convención de Berna se ha reconocido el *droit de suite* en otros diecisiete países: República Federal de Alemania, Argelia, Brasil, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Filipinas, Hungría, Luxemburgo, Marruecos, Perú, Portugal, Senegal, Túnez, Turquía y Yugoslavia.

Pese a que es uno de los Estados signatarios de la Convención de Berna, México no ha posibilitado la aplicación del artículo 14 *ter* mediante su incorporación en la ley doméstica.¹²⁷

2. Droit de prêt o derecho de préstamo público

Otra modalidad relacionada con el aspecto pecuniario del derecho de autor es la conocida en forma generalizada con la expresión francesa *droit de prêt* (derecho de préstamo), que consiste en una remuneración equitativa que debe ser hecha al autor cuando las reproducciones de su obra son prestadas o alquiladas por establecimientos abiertos al público.

Esta institución se justifica porque el alquiler y préstamo de obras protegidas por la legislación autoral evitan la compra de libros y discos, lo que puede conducir a una disminución notable de la venta de dichas obras, con la correspondiente reducción del importe de los porcentajes que percibe el autor. Es frecuente que quien adquiere un libro o un disco o un cassette o un videocassette lo facilite a sus familiares y amigos. Pero en los casos en que los ejemplares de la obra son alquilados o

¹²⁷ Para un estudio de los pormenores de la institución, su fundamento, obras sujetas al pago, tipo de ventas que originan la participación, formalidades, monto de la tasa, etcétera, véase Rangel Medina, David, "El *droit de suite* de los autores en el derecho contemporáneo", *Jurídica*, Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana, México, número 19; 1988-1989, pp. 429-450.

prestados fuera de ese círculo, entonces se debe garantizar al autor el derecho a una remuneración.¹²⁸

Recientemente el alquiler y préstamo amenazó también los intereses de los autores y compositores de obras grabadas, en particular en disco y cassette. Desde luego que no sólo el autor soporta la práctica del préstamo. El editor de los ejemplares dados en préstamo o alquiler será también una víctima directa de la disminución de las ventas.¹²⁹

En derecho alemán, se entiende por “alquiler” el derecho a utilizar un ejemplar de reproducción a cambio de un pago y “préstamo” el derecho a utilizarlo gratuitamente.¹³⁰

Originalmente el derecho a remuneración por el préstamo de ejemplares de reproducción a título oneroso no aludía más que a las empresas comerciales, quedando exentas de pago alguno las bibliotecas públicas y las bibliotecas de empresas. Actualmente la totalidad de los préstamos, gratuitos o no, de ejemplares de reproducción, están sujetos al pago de una cuota, con la única condición de que se pongan al alcance del público.

Resumiendo, conforme al sistema alemán del *droit de prêt* se tiene que procurar al autor de la obra una remuneración, siempre que: a) el alquiler o préstamo se lleven a cabo con fines lucrativos por quien alquila o presta; b) los ejemplares de la reproducción los alquile o preste una institución accesible al público (biblioteca, discoteca, etcétera, y c) que el cobro sea hecho por una sociedad autoral.¹³¹

En el sistema mexicano no está reconocido ni reglamentado el principio del *droit de prêt* al público, si bien es cierto que existe a últimas fechas un serio movimiento para implantarlo, especialmente en el campo de los discos, los cassettes, los videocassettes, los videogramas y las películas cinematográficas.

¹²⁸ Reimer, Dietrich, “Le droit de mise en circulation, en particulier la location et le prêt des livres et des disques”, *Le Droit d'Auteur*, mars 1973, pp. 60 y 61.

¹²⁹ Gotzen, Frank, “El *droit de prêt* en la legislación belga sobre el derecho de autor”, *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, LXXXVI, 1978, p. 34.

¹³⁰ Nordemann, Wilhelm, “El derecho de préstamo público en Alemania Federal”, *Revue Internationale du Droit d'Auteur (RIDA)*, LXXXX, octobre 1976, p. 64.

¹³¹ Nordemann, Wilhelm, *op. cit.*, p. 62, en su análisis del artículo 27 de la Ley sobre el Derecho de Autor y derechos vecinos de la República Federal de Alemania de 1965, reformada en 1972. Para un estudio del sistema inglés, véase McFarlane, Gavin, “La loi de 1979 du Royaume-Uni sur le droit de prêt au public”, *Le Droit d'Auteur*, décembre 1979, pp. 325-329.

La institución conocida en inglés como *public lending right* (PLR), a fines de 1988 venía operando en la legislación de estos diez países: Alemania Occidental (1972), Australia (1974), Canadá (1986), Dinamarca (1946), Finlandia (1961), Gran Bretaña (1979), Israel (1988), Noruega (1946), Nueva Zelanda (1973) y Países Bajos (1971).¹³²

3. *Derecho de arena*

En sus orígenes, el derecho de arena es la expresión que se empleó para designar la prerrogativa que corresponde al deportista de impedir que terceros, sin su autorización, divulguen su imagen mediante transmisiones televisivas o por cinematógrafo, al participar en competencias o juegos en sitios en los que el acceso al público no es gratuito.

La palabra latina “arena” que alude a un lugar cubierto de arena, se hizo extensiva para referirse al anfiteatro, local en que luchaban los gladiadores entre sí o enfrentándose a las fieras. También es el lugar de lucha, de contienda o de competencia deportiva o de presentación de algún espectáculo público masivo.

Se ha considerado que el deportista, en su actuación, se transforma en un artista, en una atracción de las masas y, consecuentemente, en una mercancía altamente lucrativa para los interesados en su industrialización y comercialización, en cuya virtud, nada más justo que proteger al atleta o artista en el lugar de la contienda o competencia, en el local en donde exhibe sus habilidades. Si es remunerado por el club-empresario para exhibirse, también debe serlo cuando sus actuaciones o exhibiciones fijadas en las imágenes de los nuevos procesos de registro, vuelven a ser mostradas a un público casi siempre mayor que, por lo mismo, reedita a los fijadores y transmisores de la imagen fabulosos lucros mercantiles.

Este fenómeno ha conducido a reconocer a los deportistas un derecho conexo o vecino similar al de los artistas intérpretes y ejecutantes. Así, aun cuando la legislación brasileña reconoce este derecho en forma directa sólo a la entidad con la que está vinculado el atleta, se considera que la prerrogativa corresponde también en lo individual al deportista.

En la actualidad la institución se reconoce y se aplica más allá de las actividades netamente deportivas tradicionales y son beneficiarios además de los futbolistas, beisbolistas, basquetbolistas, tenistas, boxeadores, lu-

¹³² Dworkin, Gerald, *Public Lending Right. The UK Experience*, Documento IAUP/VII/5 de 24 de julio de 1988, Reunión anual de ATRIP en Washington, D.C., 1988, p. 2.

chadores y toreros, los artistas de variedades, los artistas del circo, los pilotos de carreras de automóviles, los jinetes de las carreras de caballos, etcétera.¹³³

Es preciso hacer notar que no hay un consenso general acerca del derecho de arena como una institución del derecho autoral. En efecto, si el derecho de arena consiste en la facultad de los atletas de percibir una cuota por la transmisión de su imagen en un espectáculo deportivo público con entrada pagada, puede afirmarse que nada tiene que ver el derecho de arena con los derechos de autor, ya que la ley de la materia presupone una creación intelectual, llegando a calificarse de absurdo situar al derecho de arena como un derecho conexo a los de autor.¹³⁴

Pese a lo expuesto, al amparo del derecho conexo previsto en el segundo párrafo del artículo 16 de la Ley Federal de Derechos de Autor, que reconoce el derecho a la propia imagen al establecer que “el retrato de una persona sólo puede ser usado o publicado con fines lucrativos, con su consentimiento expreso, el de sus representantes o causahabientes”, en México se hace efectivo el derecho de arena en su más amplia acepción.

Con base en la más libre interpretación del citado precepto legal se llega a entender que el sistema mexicano del derecho de arena tiene estas características: 1ª) la televisión deberá pagar el derecho de arena a los jugadores siempre que la transmisión o retransmisión sea vendida, quedando la obligación de hacer dicho pago a cargo del empresario que compra la transmisión del espectáculo deportivo; 2ª) para aplicar dicho principio no tendrá por qué distinguirse la naturaleza intrínseca de la práctica deportiva, por lo que las normas que lo establecen deben hacerse extensivas a todos los sucesos deportivos públicos y con entrada pagada;¹³⁵ 3ª) en los casos en que concurren esas dos condiciones (ejecución pública, con entrada pagada) el beneficio del derecho de arena debe aplicarse en forma extensiva a los artistas intérpretes y ejecutantes aun cuando su actuación no sea un espectáculo deportivo, ni se desarrolle en un campo abierto tradicional, llámese arena, estadio, plaza de toros, hipódromo, cancha de tenis, alberca, etcétera.

¹³³ Chaves, Antonio, *Direito de arena (Transmissão, via Rádio e TV dos grandes espectáculos esportivos, carnavalescos, etc.)*, São Paulo, Julex Livros Ltda., 1988, pp. 16-19.

¹³⁴ En este sentido, al comentar el artículo 100 de la ley brasileña 5988 de 1973, Flores Flores, Armando, “Implicaciones jurídicas de la imagen como proyección de las personas físicas”, tesis profesional, México, Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 156.

¹³⁵ Flores Flores, Armando, *op. cit.*, p. 160.

4. *Reprografía lícita*

Una de las modalidades del derecho de autor que atañe no a una fuente especial de ingresos económicos, como las tres que se han examinado, sino por el contrario, a una restricción del beneficio pecuniario, es la que puede titularse “reprografía lícita”.

Pertenece al campo de la libre utilización de las obras protegidas, y permite la reproducción por fotocopiado de una obra, cuando concurren estas condiciones: que se trate de una obra agotada, no existente en el mercado; que su utilización sea con fines de consulta, investigación o estudio en actividades docentes, didácticas o universitarias; que el número de copias se limite a los componentes del grupo escolar de que se trate; que la reproducción del trabajo no sea fuente de lucro para quien la realiza, debiendo hacerse dicha distribución de copias al precio de costo de las mismas.¹³⁶

Esta nueva institución jurídica, no contemplada de modo específico en la ley mexicana, debería hacerse extensiva a las obras musicales, a las fotográficas y a las reproducciones mediante grabación, estipulando que de no concurrir las características de la reprografía lícita, ya señaladas, serán aplicables las reglas generales de la reproducción fraudulenta o pirata.

En la legislación soviética el derecho de reproducción y difusión de obras sufre excepciones, al considerar que es libre y gratuita la reprografía de obras efectuada sin lucro, con fines científicos, pedagógicos y educativos (artículo 103, inciso 7, de los Fundamentos de la legislación civil de la URSS de 8 de diciembre de 1961 y artículo 492 del Código civil de la RSFSR de 11 de julio de 1964).¹³⁷

En otras legislaciones, como la de Tonga, las utilizaciones de una obra protegida son lícitas sin el consentimiento del autor y sin obligación de pagar ninguna remuneración, cuando se trata de la reproducción por

¹³⁶ Véase Villalba, Carlos Alberto, “El derecho de reproducción de obras literarias. (La reprografía, un nuevo instituto de derecho de autor)”, *La Ley*, Buenos Aires, año XLIII, núm. 95, 16 de mayo de 1978, pp. 1-6; Hammes, Bruno Jorge, “O direito de autor e os modernos meios de reprodução”, *Estudios Jurídicos*, año XII, vol. IX, núm. 24, 1979, pp. 67 y ss.; Chamoles de Mazer, Nora Raquel, “Reflexiones sobre reprografía”, *Los ilícitos civiles y penales en derecho de autor*, Buenos Aires, 1981, pp. 137-147; Rogel Vide, Carlos, “Notas sobre el derecho de cita de obras literarias o artísticas”, *La Ley*.

¹³⁷ Humbert-Dayen, Marie Claude, “L’U.R.S.S. et la Convention Universelle: œuvres protégées et droits accordés a leurs auteurs”, *Revue Internationale du Droit d’Auteur* (RIDA), 125, Juillet 1985, p. 64.

fotografía, por registro sonoro o audiovisual o por un procedimiento de equipo electrónico, de una obra ya conocida por el público, cuando la reproducción es realizada por una biblioteca pública, un centro de documentación no comercial, una institución científica o un establecimiento de enseñanza. Se requiere además que el número de ejemplares realizados esté limitado a los objetos de la actividad corriente del organismo considerado y que dicha explotación no lesione injustificadamente los intereses legítimos del autor (artículo 11, inciso f) de la Ley núm. 20, del 15 de octubre de 1985, sobre el derecho de autor).¹³⁸

5. *La licencia legal*

Por virtud de la licencia legal se permite la reproducción, sin autorización del autor y bajo determinadas condiciones, de las obras que no han caído aún en el dominio público, teniendo en cuenta el interés general de que las obras intelectuales sean difundidas, pero otorgando al autor una retribución.¹³⁹

A semejanza de lo que ocurre con las licencias obligatorias en materia de patentes, de las licencias de explotación de inventos protegidos por certificados de inventor y de las licencias obligatorias de uso de marcas. en las que el titular del derecho pierde la facultad de autorizar y escoger al licenciataro y sólo conserva el derecho a percibir el pago de regalías. en esta figura el autor también pierde el derecho de autorizar el uso de su obra y de elegir al usuario.

La institución está reconocida por la ley mexicana cuando dispone que se concederá por la Secretaría de Educación Pública una licencia para traducir y publicar en español las obras escritas en idioma extranjero, si al transcurrir siete años no ha sido publicada su traducción por el titular del derecho a ésta (artículo 33 LFDA). También cuando establece que es de utilidad pública la publicación de toda obra intelectual o artística, necesaria o conveniente para el adelanto de la cultura nacional, en cuyo supuesto dicha autoridad podrá declarar la limitación del dere-

¹³⁸ RIDA, núm. 133, Juillet 1987, p. 219. Para un estudio de la reprografía con referencias al derecho comparado y a la doctrina, véase el trabajo ya mencionado de Villalba, Carlos Alberto, también publicado en la *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, México, año XVII, núms. 33-34, enero-diciembre de 1979, pp. 145-170.

¹³⁹ Flores Lepe, José Luis, *El dominio público en el derecho intelectual*, tesis profesional, México, Facultad de Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 96.

cho de autor, para el efecto de que se haga la publicación de tales obras, en estos casos: *a*) cuando no haya ejemplares de ellas en la capital de la República y en tres de las principales ciudades del país durante un año, y *b*) cuando se vendan a un precio que impida su utilización general (artículo 62 LFDA).

6. *Dominio público pagante*

Las obras del dominio público son aquellas que, transcurrido el término de protección que la ley otorga respecto de los derechos pecuniarios, pasan a formar parte del patrimonio común de la colectividad, a la que pertenecen las obras.¹⁴⁰

Mas en rigor no se da en forma absoluta la posibilidad de que cualquiera que lo desee, disponga de esa clase de obras para su libre explotación. Independientemente de las causales de la entrada de obras en el dominio público (transcurso del término legal, incumplimiento de formalidades, etcétera), hay la modalidad del derecho de autor denominada “dominio público general”, “dominio público pagante”, “dominio público remunerado” o “dominio público pagado”, que consiste en la libre reproducción de las obras intelectuales de dominio público por cualquier miembro de la colectividad, mediante el pago de una retribución a un organismo designado por el sistema legal respectivo.¹⁴¹

Se le ha definido como el sistema que permite la libre explotación económica de las obras de los autores fallecidos, con la contraprestación del pago de un porcentaje legal, por quien comercializa las obras.¹⁴²

El criterio que ha determinado la creación de esta institución se basa en que la utilización de las obras caídas en el dominio público debe obligar a los usuarios a abonar una retribución a un organismo de recepción, que puede ser una sociedad autoral o una entidad gubernamental.¹⁴³

¹⁴⁰ Rodríguez Jalili, Leobardo, “Sistema de protección de las obras de dominio público en la legislación autoral mexicana”, *Documentautor*, México, diciembre 1988, p. 102.

¹⁴¹ Mouchet, Carlos, *El dominio público pagante en materia de uso de obras intelectuales*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1970, p. 30.

¹⁴² Schroeder, Jorge, “El régimen jurídico del dominio público pagante”, *La Ley*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1979, p. 5.

¹⁴³ Proaño Maya, Marco A., *El derecho de autor*, Quito, 1972, p. 89. También respecto a la justificación de esta figura, véase Vieira Manso, Eduardo José, “Dominio público remunerado”, *Revista dos Tribunais*, São Paulo, junho de 1976, pp. 3-9.

Sin embargo, el dominio público pagante ha sido objeto de algunas críticas, como las siguientes: *a*) que es contrario al principio fundamental de la materia, la propagación, la divulgación sin límites de las obras intelectuales en favor de la colectividad de cuyo patrimonio espiritual han nacido y que ha suministrado los elementos necesarios al autor para su creación; *b*) que vencido un plazo razonable después de la muerte del autor, los derechos pecuniarios individuales entran en el acervo de los derechos de la colectividad y en beneficio libre y gratuito de todos los que quieran divulgar esas obras; *c*) que si ha sido satisfecho el interés individual del autor, después de su muerte deben ser respetados los intereses generales.¹⁴⁴

También se ha dicho que resulta injusta la institución del dominio público pagado porque se le está negando a la sociedad lo que le corresponde legítimamente.¹⁴⁵

Pese a las opiniones adversas similares a las señaladas, la institución se ha ido extendiendo. Los primeros países en aceptar esta modalidad del derecho de autor fueron: Uruguay, ley de 1937; Bulgaria, ley de 1939; Italia, ley de 1941; Rumania, ley de 1946; Yugoslavia (1946) y Argentina (1958), y en la actualidad, entre otros, también estas naciones la admiten, reconocen y reglamentan:

Brasil, Ley sobre el Derecho de Autor No. 5988 de 1973 (artículo 93).

Chile: Ley de la Propiedad Intelectual No. 17.336 de 1970 (artículo 97).

Costa de Marfil: Ley sobre la Protección de las Obras del Espíritu, No. 78.634 de 1978 (artículo 59).

Cuba: Ley No. 14 sobre el Derecho de Autor de 1977 (artículo 48).

Hungría: Ley IV de 1959 (Código Civil de la República Popular Húngara) (artículo 15).

Portugal: Decreto-ley No. 393/80 de 1980 (artículos 2 y 3).

El porcentaje de las cuotas que deben pagarse por quienes llevan a cabo la explotación de estas obras una vez que cuentan con el permiso respectivo, es variable de país a país.

Quien se encarga de recaudar y administrar los fondos que se acumulen con el importe de dichos pagos, son, en algunos casos, las sociedades

¹⁴⁴ Satanowsky, Isidro, *op. cit.*, t. II, p. 112.

¹⁴⁵ Nieto López, Martha Cilia, *El derecho de autor y su regulación en Colombia*, Bogotá, 1978, p. 76.

de autores, en otros es la dependencia oficial del ministerio de cultura correspondiente.

En cuanto al destino de esas percepciones, lo mismo se aplica al sostenimiento de instituciones de beneficio social para los autores y sus familiares, que a la contribución del desarrollo de la ciencia y de la cultura del país.

En México, el artículo 81 de la LFDA establece que del ingreso total que produzca la explotación de obras del dominio público, se entregará un dos por ciento a la Secretaría de Educación Pública, para fomentar las instituciones que beneficien a los autores, tales como cooperativas, mutualistas u otras similares.

Dentro del organigrama de la Dirección General del Derecho de Autor existe el Departamento de Dominio Público, el cual tiene a su cargo tramitar las solicitudes de autorización para el uso o explotación de obras del dominio público. Allí también se tramitan los expedientes relativos al pago por el uso de tales obras, así como las solicitudes de exención de pago que pueden ser acordadas para el fomento de actividades encaminadas a la difusión de la cultura general (artículo 81, segunda parte, LFDA).¹⁴⁶

VI. SOCIEDADES DE AUTORES

1. *Su razón de ser*

Un autor aislado es un autor inerme en la defensa de su obra y sus derechos, porque físicamente está imposibilitado para controlar la debida explotación de su obra tanto dentro del territorio de su país como en el resto del mundo, debido a que no cuenta con los medios necesarios para mantener ese control.¹⁴⁷ Y si se tiene en cuenta por una parte el avance tecnológico en las múltiples formas que modernamente puede asumir dicha explotación y, por otra, la ubicuidad de la obra intelectual, entonces será todavía menos factible que el autor, librado a sus propias fuerzas, haga valer sus derechos. Ello ha originado la necesidad de organizar

¹⁴⁶ Para un estudio del régimen oneroso del dominio público en México, trámite de la solicitud de autorización y análisis comparativo de diversas leyes extranjeras, véase Riva Palacio Ortega, Carlos, *op. cit.*, pp. 125-132.

¹⁴⁷ Obon León, Ramón, "¿Qué son las sociedades de autores y cuál es su importancia", *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, México, año 16, núm. 31-32, enero-diciembre de 1978, p. 280.

agrupaciones de autores que sirvan de intermediarios entre los sujetos titulares del derecho de autor y los usuarios de las obras protegidas.¹⁴⁸

2. Su aparición en México

Estas agrupaciones, llamadas sociedades de autores, fueron reglamentadas por primera vez en México en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947, en su capítulo III, cuyos lineamientos fueron seguidos, en lo general, por la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956 en su capítulo V. En las reformas y adiciones de que fue objeto esta ley en 1963, se conserva en lo fundamental la normatividad de las sociedades de autores, pero ahora en el capítulo VI que lleva precisamente ese rubro (artículos 93 a 117).¹⁴⁹

3. Régimen de la ley vigente

Según la ley vigente de 4 de noviembre de 1963, la finalidad de las sociedades de autores consiste en el fomento y difusión de las obras de sus socios, así como en la procuración de los mejores beneficios económicos y de seguridad social para ellos (artículo 97).

Gozan de atribuciones para: *a)* representar a sus miembros; *b)* recaudar y entregar las percepciones pecuniarias que les correspondan; *c)* contratar en nombre de los socios; *d)* celebrar convenios con las sociedades extranjeras; *e)* representar a estas últimas en México, y *f)* velar por la salvaguarda de la tradición intelectual y artística nacional (artículo 98).

Es requisito de estas agrupaciones para que puedan ostentarse como sociedades autorales, se constituyan formalmente y se inscriban en el Registro del Derecho de Autor (artículos 94 y 119, fracción III).

Sus órganos serán la asamblea general, el consejo directivo y el comité de vigilancia (artículo 99).

¹⁴⁸ Farrell, Arsenio, "Las sociedades de autores en México", *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, México, año V, núm. 10, julio-diciembre de 1967, p. 285.

¹⁴⁹ Un análisis detallado de la evolución del régimen de las sociedades autorales a través de las tres versiones legales es hecho por Obon León en el artículo citado, pp. 283 a 286. También por Farrell en el suyo, pp. 286-290. Para un estudio de carácter general de la institución, se recomienda la obra de Schmidt, André, *Les sociétés d'auteurs S.A.C.E.M.—S.A.C.D.: contrats de representation*, París, R. Pichon et R. Durand-Auzias, 1971, 351 pp.

Pueden ser socios únicamente los autores mexicanos y los extranjeros domiciliados en México. También pueden serlo los causahabientes físicos del derecho patrimonial del autor (artículo 95).

La ley prevé los medios adecuados para que las sociedades puedan realizar con eficacia la defensa de los intereses de sus agremiados (artículo 115).

Asimismo, establece que quienes tengan derechos conexos a los del autor, como los artistas intérpretes y ejecutantes, pueden organizarse en sociedades que estarán sujetas al mismo estatuto legal de las sociedades autorales (artículo 117).

4. Principales organizaciones nacionales

Es extensa la relación de sociedades autorales que operan en México. De las que están registradas en la Dirección General del Derecho de Autor, pueden citarse las siguientes:

- Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM).
- Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).
- Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI).
- Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM).
- Sociedad de Autores de Obras Fotográficas (SAOF).
- Sociedad Mexicana de Artes Plásticas (SOMART).
- Sociedad Mexicana de Caricaturistas (SMC).
- Sociedad Mexicana de Directores-Realizadores de Cine, Radio y Directores de Televisión.
- Sociedad Mexicana de Escenógrafos.
- Sociedad de Compositores de Música de Concierto de México.
- Sociedad Mexicana de Historietistas.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Sobre los antecedentes, objetivos específicos, estatutos originales y modificados de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) constituida no como sociedad autoral sino como una organización sindical de resistencia, registrada ante la Junta Central de Conciliación y Arbitraje, véase Flores Sánchez, María del Carmen, *Situación jurídica del artista extranjero en México*, tesis profesional, México, Facultad de Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, pp. 15-23, en cuya obra también se muestran las características de la Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (AMPROFON), que tampoco es sociedad autoral sino asociación civil. Una información completa acerca del surgimiento, finalidades y atribuciones de la ANDI y de la Federación Latinoamericana de Artistas Intérpretes y Ejecutantes, aparece en la tesis profesional de Martínez Gamboa, Alejandra, *El derecho de los artistas intérpretes*, México, Universidad Iberoamericana, 1988, pp. 137-181.

Existe el criterio de que sólo las sociedades de autores mexicanos organizadas en las distintas ramas y debidamente constituidas y registradas, tienen capacidad legal para recaudar las percepciones que derivan del uso y explotación de las obras de los autores (artículos 93, 94 y 98 fracción II, LFDA).

VII. DIRECCIÓN GENERAL DEL DERECHO DE AUTOR

1. *Antecedentes*

La Dirección General del Derecho de Autor es el órgano de la Secretaría de Educación Pública encargada de aplicar la Ley Federal de Derechos de Autor, y tiene como objetivo proteger el derecho de autor y contribuir a salvaguardar el acervo cultural de la nación. También le corresponde fomentar las instituciones que beneficien a los autores; llevar, vigilar y conservar el Registro Público del Derecho de Autor y organizar, operar, supervisar y evaluar el Centro Nacional de Información del Derecho de Autor (artículo 13, fracciones I, III, IV y VII del Reglamento Interior de la Secretaría de Educación Pública de 16 de marzo de 1989).¹⁵¹

Tiene como antecedentes lejanos el Código Civil de 1870, que establecía que para adquirir la propiedad, el autor debía recurrir al Ministerio de Instrucción Pública para que le fuese reconocido legalmente su derecho (artículos 1349 al 1358).

El Código Civil de 1884 conservó la misma directriz (artículos 1234 al 1243), y el de 1928, a su vez prevenía que los derechos exclusivos de autor, traductor o editor, se concedían por el Ejecutivo Federal, mediante solicitud hecha por los interesados, a la Secretaría de Educación Pública (artículo 1244).

La Ley Federal del Derecho de Autor de 1947 creó un Departamento de Derecho de Autor que llevaba un registro para las obras, las escrituras de las sociedades de autores y los convenios que éstos celebraran (artículo 95).

Fue la Ley de 1956 la que elevó a la categoría de Dirección General el organismo tutelar del derecho autoral.¹⁵²

Además de las funciones al principio mencionadas, la actual Dirección tiene la atribución de intervenir en los conflictos que se susciten entre

¹⁵¹ *DOF* del 17 de marzo de 1989.

¹⁵² Resumen tomado de la relación que hace Loredó Hill, *op. cit.*, pp. 115-117.

autores, sociedades de autores y usuarios de las obras, así como la de intervenir en la elaboración y expedición de tarifas que regulen el pago del derecho de autor y de los derechos conexos.

2. *Función registral*

Según el artículo 8º de la LFDA, las obras intelectuales o artísticas quedarán protegidas aun cuando no sean registradas ni se hagan del conocimiento del público y, conforme al párrafo final del artículo 7º de la propiedad LFDA, esa protección surtirá legítimos efectos cuando la obra conste por escrito, en grabaciones o en cualquiera otra forma de objetivación perdurable que sea susceptible de reproducirse por cualquier medio.

Teniendo en cuenta lo que disponen dichos preceptos, resulta desafortunada la norma contenida en la fracción I del artículo 119 de la LFDA al señalar que en el Registro del Derecho de Autor se inscribirán las obras que presenten sus autores *para ser protegidas*. Sin embargo, la contradicción se desvanece cuando la propia ley, en el artículo 122, define la naturaleza y alcance del registro, al precisar que las inscripciones en el registro sólo establecen la presunción de ser ciertos los hechos y actos que en ellas constan y que todas las inscripciones dejan a salvo los derechos de tercero. En consecuencia, la inscripción implica una presunción de la certeza de lo que en ella consta y constituye un medio probatorio privilegiado y no un elemento constitutivo del derecho.¹⁵³

Hechas estas aclaraciones en cuanto al significado del registro autoral, debe decirse que además de las obras intelectuales se inscribirán en el Registro del Derecho de Autor:

a) Los convenios y contratos que confieran, modifiquen, graven o extingan derechos pecuniarios del autor o por los que se autoricen modificaciones a la obra.

Como tales convenios y contratos solamente surtirán efectos a partir de su inscripción en el Registro, según lo dispone el artículo 114 de la LFDA, antes de autorizar la inscripción deberá comprobarse que en los documentos respectivos no hay cláusulas que se opongan a los derechos consignados en la ley a los autores.

¹⁵³ Oropeza y Segura, Mauricio A., "El Registro Público del Derecho de Autor", *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, México, año VIII, núm. 15-16, enero-diciembre de 1970, p. 208.

b) Las escrituras y estatutos de las sociedades de autores y las que los modifiquen.

Se explica tal formalidad en razón de la importante función social y de interés público que deben desempeñar estos organismos.

c) Los pactos y convenios que celebren las sociedades mexicanas autorales con las sociedades extranjeras. En virtud de que las obras protegidas en muchas ocasiones rebasan los límites del territorio nacional y son explotadas en otros países, es conveniente que sean supervisados dichos convenios para comprobar que se ajustan a los mandamientos legales domésticos e internacionales sobre la materia.

d) Los poderes otorgados para gestionar ante la Dirección General del Derecho de Autor, cuando el mandato no se limite a la gestión de un solo asunto, sino que se haya conferido para el trámite de todos los asuntos del mandante.

Se considera que con esta formalidad se simplifican los trámites.

e) Los poderes que se otorguen para el cobro de percepciones de los derechos de los autores, intérpretes y ejecutantes.

Para tal efecto, se requiere que los socios otorguen individualmente el poder a su correspondiente sociedad.

f) Los emblemas y sellos distintivos de las editoriales, así como el nombre y domicilio de quienes se dediquen a actividades de impresión.

El registro se lleva a cabo para dar cumplimiento a la obligación que tiene toda persona que se dedique a tales actividades, de proporcionar esos informes, establecida en el artículo 131 de la LFDA.¹⁵⁴

3. Centro Nacional de Información: ISBN

A través de este centro, la Dirección opera como Agencia Nacional ISBN (Número Normalizado Internacional del Libro) para asignar los números correspondientes, difundir la aplicación del sistema y promover la elaboración y utilización de los catálogos ISBN.

El ISBN, *International Standard Book Number*, es un sistema que opera a nivel mundial para numerar los títulos de la producción editorial de cada país o región. A la vez, facilita la localización de las obras impresas, así como la identificación de los autores y editores; permite conocer la producción editorial, es una excelente guía para la administración, el control de existencias, y los métodos contables para editores y distribui-

¹⁵⁴ Oropeza y Segura, *op. cit.*, pp. 204-207.

dores. Es también un valioso auxiliar para la organización de libros en las bibliotecas, simplifica la elaboración de compilaciones en el manejo de materiales bibliográficos coleccionables.

Están sujetos al sistema ISBN las ediciones y reimpresiones de toda clase de libros y folletos editados en el país, que no sean publicaciones periódicas. Por otro lado, no están sujetos al Sistema los impresos de menos de cinco páginas, mapas y planos, partituras musicales, hojas sueltas no coleccionables, carteles y grabados; tampoco las tarjetas postales, publicaciones periódicas, microfilmes y publicaciones similares.

El número ISBN está formado por diez dígitos, y cada vez que se imprime va precedido de las siglas ISBN. El número está dividido en cuatro partes, de extensión variable: identificador de grupo, identificador de editor, identificador de título y dígito de comprobación.

Ejemplo: ISBN 968-23-0021-1. La Agencia Internacional otorgó a México el número 968 como identificador de grupo. La Agencia Nacional ISBN coordina la utilización de los números evitando que éstos se repitan al otorgarlos tanto a editores como a títulos.

Asimismo, asigna a cada editor su número identificador de ISBN particular; para ello se basa en la producción media anual de cada uno de ellos, previendo la producción de aproximadamente unos diez años.

Dentro de cada categoría de producción editorial, el orden de los números se asigna mediante una computadora.¹⁵⁵

4. Funciones conciliatorias y de arbitraje

El artículo 133 LFDA encomienda a la Dirección General del Derecho de Autor la tarea de intervenir en los conflictos que surjan sobre derechos autorales y conexos. Las modalidades más comunes de las controversias son:

1. Las omisiones del crédito al autor, artista intérprete o músico ejecutante.

¹⁵⁵ Fuente: "Información básica sobre el sistema nacional ISBN", Dirección General del Derecho de Autor, S.E.P. (NIDA informa, vol. VII, núm. 23, enero-marzo 1988, p. 87. Para mayores datos sobre este asunto, véase Cué Bolaños, Angelina, "El Centro Nacional de Información del Derecho de Autor", *Revista mexicana de derechos de autor: el dominio público y los derechos de supervisión*, enero-diciembre de 1978, pp. 85-89. También: Riva Palacio, Carlos, *El sistema mexicano de derechos de autor: el dominio público y los derechos de supervisión*, tesis profesional, México, Facultad de Derecho, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 131-136.

2. La falta de pago o pago incompleto de regalías previamente convenidas.

3. La total o parcial reproducción, publicación, ejecución, exhibición o proyección de obras autorales, sin la autorización del autor, intérprete o ejecutante.

4. La publicación o reproducción de arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, compilaciones y transformaciones de obras preexistentes, sin autorización del autor primigenio.

5. Las omisiones e imprecisiones de los contratos de edición y de cesión de derechos.

6. Las obras producidas por personas morales con la participación o colaboración especial y remunerada de una o varias personas.

7. Las coautorías no reconocidas.

8. Las autorías disputadas.

9. La retención indebida de obras autorales por los usuarios.

10. La terminación de contratos incumplidos o lesivos para el autor, artista intérprete o ejecutante.

11. La fijación o revisión de tarifas autorales.

12. La titularidad de los derechos patrimoniales del autor.

13. Otras controversias que derivan de las reservas de derechos para el uso exclusivo de títulos de publicaciones periódicas, de nombres artísticos, de personajes ficticios, etcétera.¹⁶⁶

Con miras a la solución de tales conflictos, la ley establece un procedimiento administrativo en el que la Dirección invita a las partes en conflicto a una audiencia con el fin de avenirlas. Si en un plazo de treinta días contados desde la primera junta no llegan a un arreglo conciliatorio, se les exhorta para que designen árbitro a la propia Dirección y ante ella hagan constar por escrito su compromiso arbitral, así como el procedimiento que convengan. El laudo arbitral que se dicte es definitivo, por lo que su impugnación sólo procederá por la vía del amparo.

La conciliación y el arbitraje que en el derecho de autor mexicano se establece por primera vez en el artículo 133 de la LFDA, se considera un acierto por tres razones: 1) porque procura la solución de los problemas por una autoridad especializada en la materia; 2) porque procura la solución expedita de los asuntos autorales, que por su naturaleza misma y por sus condiciones y oportunidades de explotación requieren de solu-

¹⁶⁶ López Contreras, Jesús, "Procedimiento administrativo de conciliación", *Documentautor*, vol. IV, núm. especial, diciembre 1988, pp. 72-73.

ciones rápidas por técnicos en la materia, y 3) porque reduce en forma considerable el número de asuntos en los tribunales.¹⁵⁷

Pero además, en la práctica este procedimiento arbitral ha dado resultados óptimos, ya que la mayor parte de los casos planteados se han resuelto definitivamente en la fase conciliatoria por acuerdo de las partes ante la Dirección. Un número muy reducido de procedimientos arbitrales terminó con laudo, sin haber sido impugnados y sólo en otro número similar de asuntos en los que no se designó árbitro a la Dirección, los interesados acudieron ante los tribunales para hacer valer sus derechos.¹⁵⁸

De algunas resoluciones importantes emitidas en esta función conciliatoria y arbitral, pueden recordarse:

Laudo referente al compromiso arbitral celebrado con motivo del uso de la composición musical titulada “Mrs. Robinson”, del autor Paul Simon.

Laudo referente al compromiso arbitral celebrado con motivo de haber sido utilizada la pintura denominada “Maternidad” por un anuncio de una cadena de tiendas, sin permiso del autor de la obra, maestro Antonio Ramírez.

Acuerdo celebrado en la vía conciliatoria en relación con el uso y explotación de la obra teatral denominada “Collage”, representada públicamente sin el consentimiento del autor Eduardo Elizalde.

También la opinión dictada en el procedimiento conciliatorio llevado a cabo con motivo de la reserva al uso exclusivo del personaje humano de caracterización, empleado en actuaciones artísticas, titulado “Gordolfo Gelatino”, de cuya reserva son titulares los señores Enrique Cuenca y Eduardo Manzano.¹⁵⁹

5. Tarifas para cobrar los derechos de autor

El aspecto pecuniario del derecho de autor por concepto de ejecución, representación, proyección, exhibición y, en general, por el uso o explota-

¹⁵⁷ Larrea Richerand, Gabriel Ernesto, “La conciliación y el arbitraje en el derecho de autor mexicano”, *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, año VIII, núm. 15-16, enero-diciembre de 1970, p. 162.

¹⁵⁸ Larrea Richerand, *op. cit.*, p. 167. En el mismo sentido, Loredo Hill, *op. cit.*, p. 124. Son de alto valor estas opiniones, en vista de que ambos autores participaron en numerosos conflictos cuando tuvieron a su cargo la Dirección General del Derecho de Autor.

¹⁵⁹ El texto de estas decisiones lo reproduce Larrea Richerand en el ya citado estudio, pp. 168-174.

ción con fines de lucro de las obras protegidas por la legislación autoral, se establecerá en las tarifas estipuladas en convenios que los autores o las sociedades de autores celebren con los usufructuarios o usuarios. Pero en los casos en que no existan convenios entre los interesados, o los existentes hayan dejado de tener vigencia, tales derechos económicos serán regulados por las tarifas que expidan las autoridades gubernamentales respectivas. En el caso de México es a la Secretaría de Educación Pública a la que corresponde fijarlas. Mas para que sean equitativas deben tomarse en cuenta los proyectos de tarifas aprobadas por comisiones mixtas integradas por autores y usuarios, previa convocatoria pública (artículo 79 LFDA).

La primera de estas tarifas, todavía vigente, es la de 29 de julio de 1957, que se refiere al cobro del derecho por el uso de obras protegidas, en radio y televisión; grabación de discos fonográficos, cintas o bandas sonoras que no formen parte de películas cinematográficas; centros de diversión como cabarés, salones, academias, clubes de baile y similares; aparatos de reproducción fonomecánica o electromecánica; restaurantes, fuentes o salones de sodas, refrescos, helados o té; merenderos, cafés, fondas y similares; circo; ferias, diversiones al aire libre, anuncios, propaganda comercial o para atraer o entretener al público y música varia.¹⁶⁰

Las tarifas posteriores, también vigentes, son las relacionadas con:

Ejecución pública de música en aparatos fonoelectromecánicos.¹⁶¹

Representaciones teatrales por el uso de obras protegidas.¹⁶²

Uso en hoteles, de obras protegidas.¹⁶³

Ejecución de música mediante transmisiones especiales.¹⁶⁴

Explotación de películas cinematográficas, en las que son beneficiarios escritores, compositores, directores y artistas intérpretes.¹⁶⁵

Uso de música y de interpretaciones en transmisiones de estaciones radiodifusoras.¹⁶⁶

Utilización en ejecución pública con fines de lucro de fonogramas o discos mediante sinfonolas o aparatos similares.¹⁶⁷

¹⁶⁰ *DOF* de 8 de agosto de 1957.

¹⁶¹ *DOF* de 17 de julio de 1962.

¹⁶² *DOF* de 9 de octubre de 1964.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *DOF* de 9 de noviembre de 1965 y 13 de julio de 1976.

¹⁶⁶ *DOF* de 25 de agosto de 1966.

¹⁶⁷ *DOF* de 8 de octubre de 1980.

Lo dispuesto en estas tarifas, como puede advertirse, es aplicable no sólo a los titulares del derecho de autor original o propiamente dicho, sino también a quienes gozan de los derechos conexos o vecinos. Sus disposiciones no impiden que las partes puedan celebrar convenios estipulando prestaciones superiores a las tarifadas.

También debe hacerse notar que previa solicitud de los interesados, la Dirección General del Derecho de Autor podrá discrecionalmente conceder exención o reducción del pago establecido en algunas tarifas, cuando se trate de exhibiciones con fines didácticos, culturales o de beneficencia, o cuando se trate de funciones populares con propósito de divulgación cultural.

Debe decirse, finalmente, que las tarifas fijadas por la autoridad administrativa podrán ser revisadas cuando hayan variado sustancialmente las circunstancias o condiciones económicas que sirvieron de base para su expedición (artículo 160 de LFDA).

CUARTA PARTE

USURPACIÓN DE LOS BIENES INMATERIALES

I. PROPIEDAD INDUSTRIAL ¹⁶⁸

1. *Introducción*

Una de las más importantes innovaciones de la ley de 30 de diciembre de 1975 que reglamenta en México la propiedad industrial, es el cambio de criterio para castigar las infracciones sobre esta materia, tanto a las que afectan el patrimonio de los titulares de derechos, como a las que violan normas preferentemente dictadas para proteger a los consumidores o para evitar actos de competencia desleal y situaciones engañosas o abusivas en perjuicio de la sociedad en general.

En efecto, la sanción que la Ley de la Propiedad Industrial estipulaba para las violaciones a la misma, correspondían en términos generales a la represión de hechos delictuosos. Todas las modalidades que pueden

¹⁶⁸ En la elaboración de este capítulo se ha seguido sustancialmente, en la parte relativa, el trabajo de Rangel Medina, David, "La protección penal de la propiedad industrial en México", *Ensayos jurídicos en memoria de Francisco González de la Vega*, Durango, México, Editorial del Supremo Tribunal de Justicia de Durango, 1985, tomo 3, pp. 79-160.