

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN DE POSGRADO
DE LA FACULTAD DE DERECHO**



**“EL REALITY SHOW Y SU REGULACIÓN
JURÍDICA EN EL DERECHO DE
AUTOR EN MÉXICO”**

T E S I S

**PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN DERECHO
P R E S E N T A :**

LETICIA LESLIE RODRÍGUEZ LOZA

DIRECTOR DE TESIS: DR. MANUEL BECERRA RAMÍREZ



CIUDAD UNIVERSITARIA

DICIEMBRE DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIAS

A DIOS por las grandes bendiciones que puedo tener a mi familia, mis amigos y lograr este gran proyecto.

A MIS PADRES, por seguir apoyándome en mis proyectos personales como profesionales, por ser mi sustento, gracias por sus consejos y darme el mejor regalo... su amor.

A MI HERMANO ALEJANDRO por brindarme su apoyo, su comprensión y ser uno de mis mayores ejemplos a seguir.

A MIS AMIGOS CARO, JOSS, MONSE, MARIANA, FITTA y SANTI por ser tan incondicionales, como cómplices de mis proyectos personales y profesionales.

AGRADECIMIENTOS

A MI ALMA MATER, LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO por haber tenido la fortuna ser alumna de esta gran Institución.

A MI TUTOR DR. MANUEL BECERRA RAMÍREZ, por su amistad, su tiempo, comprensión, su enseñanza y apoyo incondicional que me ha brindado para la realización de este trabajo.

A LOS DEMÁS MIEMBROS DISTINGUIDOS DEL SÍNODO, por ser parte de la base académica en mis estudios en el Posgrado de Derecho, así como por su pulcra trayectoria académica y profesional.

EL REALITY SHOW Y SU REGULACIÓN JURÍDICA EN EL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

CAPITULO PRIMERO MARCO HISTORICO DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

1. ANTECEDENTES LEGISLATIVOS DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO.....	14
1.1. EL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO.....	30
1.2. REQUISITOS DE PROTECCIÓN.....	31
1.2.1. ORIGINALIDAD.....	32
1.2.2. FIJACIÓN.....	34
1.3. SUJETO DEL DERECHO DE AUTOR.....	36
1.4. OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR.....	42
1.5. CONTENIDO DE LOS DERECHOS DE AUTOR.....	43
1.5.1. DERECHOS MORALES.....	44
1.5.1.1. DIVULGACIÓN.....	46
1.5.1.2. PATERNIDAD.....	47
1.5.1.3. INTEGRIDAD.....	48
1.5.1.4. MODIFICACIÓN.....	49
1.5.1.5. RETRACTO O ARREPENTIMIENTO.....	49
1.5.1.6. REPUDIO O ANTIAUTOR.....	50
1.5.2. DERECHOS PATRIMONIALES.....	50
1.5.2.1. REPRODUCCIÓN.....	54
1.5.2.2. DISTRIBUCIÓN.....	55
1.5.2.3. COMUNICACIÓN PÚBLICA.....	56
1.5.2.4. TRANSFORMACIÓN.....	56
1.6. NATURALEZA JURÍDICA DE LOS DERECHOS DE AUTOR.....	57
1.7. VIGENCIA.....	68
1.8. DOMINIO PÚBLICO.....	70

CAPITULO SEGUNDO DERECHOS CONEXOS

2. DERECHOS CONEXOS.....	73
2.1.1. ARTISTAS, INTÉRPRETES O EJECUTANTES.....	76
2.1.2. PRODUCTORES DE FONOGRAMAS.....	81
2.1.3. ORGANISMOS DE RADIODIFUSIÓN.....	84
2.1.4. EDITORES DE LIBROS.....	86
2.1.5. PRODUCTORES DE VIDEOGRAMAS.....	88

2.2.	EL VIDEOGRAMA.....	89
2.3.	LA OBRA AUDIOVISUAL.....	92
	2.3.1. IMAGEN.....	95
	2.3.2. SONIDO.....	96
	2.3.3. MOVIMIENTO.....	96
2.4.	PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	98
2.5.	CONTRATO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL.....	101
	2.5.1 VIGENCIA DE LOS CONTRATOS.....	107
2.6.	EL COPYRIGHT.....	107
	2.6.1. VIGENCIA DEL COPIYRIGHT.....	111
2.7.	PROPIEDAD DEL COPYRIGHT.....	113
2.8.	EXCEPCIONES AL COPYRIGHT.....	114
2.9.	DIFERENCIAS ENTRE EL COPYRIGHT Y EL DERECHO DE AUTOR.....	116

CAPITULO TERCERO

EL REALITY SHOW

3.	HISTORIA DEL REALITY SHOW.....	119
3.1.	CONCEPTO DEL REALITY SHOW.....	123
	3.1.1. DIFERENTES ACEPCIONES DEL REALITY SHOW.....	126
3.2.	CARACTERÍSTICAS.....	128
3.3.	FUNCIÓN SOCIALIZADORA.....	131
	3.3.1. EL ESPECTADOR.....	134
3.4.	HISTORIA DEL GÉNERO.....	136
3.5.	FORMATO DEL GÉNERO.....	140
	3.5.1. ¿QUÉ ES EL FORMATO TELEVISIVO?.....	140
	3.5.2. TIPOS DE FORMATO.....	141
	3.5.3. LA CREACIÓN DEL FORMATO.....	143
	3.5.4. LA COMPRA.....	144
	3.5.5. LA ADAPTACIÓN.....	144
3.6.	EL GÉNERO TELEVISIVO.....	145
	3.6.1. EL DEBATE.....	149
	3.6.2. EL TALK SHOW.....	149
	3.6.3. EL REALITY SHOW.....	153
3.7.	VARIANTES DEL GÉNERO.....	157
	3.7.1. DE CORTE “NOTA ROJA”.....	157
	3.7.2. DE CORTE “FAMILIAR”.....	158
	3.7.3. DE CORTE “DE DIVERSIÓN”.....	159
3.8.	EL REALITY SHOW EN MÉXICO.....	160
3.9.	ESTUDIOS SOBRE LOS REALITY SHOW.....	163
3.10.	USOS Y GRATIFICACIONES.....	165

CUARTO CAPÍTULO ENFOQUE DEL REALITY SHOW

4.	CASO “OPERACIÓN TRINUNFO” VS” LA ACADEMIA”	171
4.2.	CASO CBS BROADCASTING INC VS ABC INC.....	178
4.3.	CASO <i>CASTAWAY TELEVISION PRODUCTIONS VS ENDEMOL</i>	179
4.4.	EMISIONES DE REALITY SHOW.....	180
4.3.1.	BAILANDO POR UN SUEÑO (MÉXICO).....	181
4.3.2.	LA ACADEMIA (MÉXICO).....	182
4.3.3.	LA GRANJA (CHILE).....	183
4.3.4.	EL BUS (ESPAÑA).....	185
4.3.5.	BRAZIL´S NEXT TOP MODEL (BRASIL).....	186
4.3.6.	EL CONQUISTADOR DEL FIN DEL MUNDO (ARGENTINA)...	188
4.3.7.	AMERICA’S NEXT TOP MODEL (ESTADOS UNIDOS).....	188
4.4.	FRONTERAS ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO.....	189
4.5.	CONCEPTO DE DERECHO A LA IMAGEN.....	190
4.6.	CARACTERÍSTICAS.....	198
4.7.	DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL DERECHO DE AUTOR.....	200
4.8.	ÁMBITO ARTÍSTICO.....	202
4.9.	PROPUESTA.....	203
 CONCLUSIONES		 207
BIBLIOGRAFÍA		210
FUENTES ELECTRÓNICAS		212
FUENTES LEGISLATIVAS		213
OTRAS FUENTES		214

INTRODUCCIÓN

A través de la experiencia que he tenido al haber realizado la Especialidad en materia de Derecho de la Propiedad Intelectual la cual es una rama del Derecho que se relaciona con las creaciones de la mente como son las invenciones, las obras literarias y artísticas, los símbolos, los nombres, las imágenes, los dibujos y modelos utilizados en el comercio, ésta se divide en dos áreas, la primera en Propiedad Industrial que es un derecho personal que confiere a los titulares de invenciones, modelos de utilidad, diseños industriales, marcas, avisos y nombres comerciales, la explotación exclusiva de los mismos, por el titular o a través de terceros; y la segunda el Derecho de Autor, el cual consiste en el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el derecho patrimonial.

Me enfoqué a ésta última para la realización de dicho proyecto, en la que han surgido varias incógnitas sobre temas diversos en los que sería ideal proponer algún proyecto, en específico la certidumbre de la regulación jurídica del *Reality Show* en México.

La realización de la Tesis el cual lleva por nombre de “*El Reality Show y su Regulación Jurídica en el Derecho de Autor en México*” se centrará en el análisis que ha tenido éste y tratar de regularlo en materia autoral, como derecho de autor o derecho conexo, ya que estamos ante la presencia de una obra protegida la cual cumple con los requisitos indispensables, que sea “original” y que este “fijado en un soporte material”, previsto en la Ley Federal del Derecho de Autor, de tal forma que su protección es declarativo no constitutivo de derechos, es decir, que solo por el hecho de que cumpla con estos dos requisitos surge la protección automática, sin olvidar que, para poder ejercer acciones contra terceros se tendrá que registrar en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, cabe destacar que en el ordenamiento en materia autoral manifiesta que no son objeto de protección los esquemas, planes o reglas para realizar actos mentales, juegos o negocios, fórmulas, soluciones, conceptos,

métodos, sistemas y principios así como el aprovechamiento industrial o comercial de las ideas contenidas en las obras.

Ahora bien, es un hecho probado que la televisión juega un papel importante en la construcción del entorno social de los telespectadores, la investigación se ha centrado en la influencia que la información televisiva ejerce sobre la audiencia así como en sus consecuencias, por el contrario, los mecanismos psicológicos a través de los cuales un individuo incorpora información que obtuvo de la televisión a su visión del mundo, casi no han sido tomados en cuenta.

Sin embargo el derecho de autor al igual que el derecho conexo tienen un reconocimiento e integridad, que corresponden al derecho inherente a la persona de que su nombre sea siempre mencionado cuando se haga referencia a su interpretación o ejecución, así como al hecho de que no sea mutilada, deformada o en cualquier manera modificada su actuación o interpretación, es decir, protege al artista en la relación con su interpretación y su ejecución, sin que se denominen derechos morales, los cuales, según los tratados internacionales, reservan en exclusividad para el derecho autoral.

En este contexto, se precisa la estructura básica de esta sencilla investigación que se divide en cuatro capítulos, donde considero que es conveniente incluir un capítulo donde se haga mención a los antecedentes del tema a tratar y tener una visión clara del mismo, haciendo hincapié que en el Capítulo Primero denominado "*HISTORIA DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO*", se llevó a cabo el método histórico el cual consiste en estar vinculado al conocimiento de las distintas etapas de los ordenamientos en materia autoral en su sucesión cronológica, para conocer la evolución y desarrollo del objeto o fenómeno de investigación se hace necesario revelar su historia, las etapas principales de su desenvolvimiento y las conexiones históricas fundamentales.

A través del cual se analizan los Antecedentes Legislativos del Derecho de Autor en México, esencialmente cuando los efectos de la protección han trascendido en el tiempo y pueden resultar determinantes para saber la salvaguardia que se le ha brindado, así como el análisis del Sujeto, Objeto y Contenido del Derecho de Autor, los Derechos Morales y Derechos Patrimoniales con sus respectivas facultades y modalidades, la naturaleza

jurídica, destacando las diversas teorías que han surgido y como consideraron al Derecho de Autor en las legislaciones antecesoras al actual ordenamiento en materia autoral.

No obstante en el capítulo segundo, denominado “*DERECHOS CONEXOS*” se distinguen los elementos que pueden comprender estos derechos entre ellos los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, Productores de Fonogramas, Productores de Videogramas, Organismos de Radiodifusión y Editores de Libros, analizando posteriormente la obra audiovisual y sus elementos como lo son la imagen, el sonido y el movimiento, por otra parte resulta interesante explicar que se entiende por producción audiovisual, obra cinematográfica y videograma; como la importancia del contrato de producción audiovisual tomando en cuenta los elementos de existencia y validez y su vigencia del mismo.

En el tercer capítulo titulado “*HISTORIA DEL REALITY SHOW*”, se analiza el concepto de *reality show*, cuáles son sus características, así como las diferentes acepciones que tiene este concepto, examinando la función socializadora, la importancia que tiene el espectador ante los programas de esta índole, la historia del género del *reality* y sus diferentes vertientes como el *talk show* y el propio *reality*, destacando las variantes del género que existen.

Con este criterio abordamos el impacto que ha tenido el *reality show* en nuestro país, tomando en cuenta la importancia de los usos y gratificaciones que genera el mismo.

En esta tesitura procedemos a explicar la estructura de varios casos de *reality show*, luego una breve sinopsis de la historia y duración del *copyright*, destacando la propiedad del mismo entre ellos los derechos económicos, derechos morales y los derechos de representación; enseguida explicamos las excepciones al *copyright*, continuamos con la reproducción ilícita y sus autorizaciones, como las diferencias entre el *copyright* y el derecho de autor, posteriormente se analiza el concepto de derecho a la imagen, cuáles son sus características, que es el derecho a la imagen y cuál es el punto de vista del derecho de autor y en el ámbito artístico. Finalizaré con las conclusiones que creí pertinente enumerar.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Analizar el impacto que ha tenido el *Reality Show* en México, y su regulación en materia autoral, bien como derecho de autor o derecho conexo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Jurídico.- Explicar referencias del Derecho de Autor en México, como los Derechos Conexos, analizar la historia del *Reality Show* en nuestro país diferencias con el *copyright* y el derecho de autor, y el concepto de derecho a la imagen.

Pedagógico.- Sumar otra investigación a la literatura jurídica que existe respecto al ámbito del Derecho de Autor, en este sentido contribuirá al aporte como material didáctico para alumnos de futuras generaciones de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, que les permita utilizar el método analítico como guía para realizar investigaciones posteriores fidedignas frente a otros trabajos de investigación, a fin de que se cubran los extremos que se plantean en los objetivos de dicha investigación.

DELIMITACIÓN DEL TEMA-PROBLEMA

Para la realización de dicho proyecto he propuesto la regulación jurídica del *Reality Show* en México, tomando en cuenta desde el punto de vista de los derechos conexos, que consisten en asistir a los artistas, intérpretes, ejecutantes, editores de libros, productores de videogramas y fonogramas, así como a los organismos de radiodifusión, en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores para toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información, sonidos e imágenes.

Tomando en cuenta el objeto de protección legal como figura dentro de la legislación autoral en nuestro país.

OBJETIVOS GENERALES

Determinar la regulación jurídica del *Reality Show*, tomando en cuenta elementos que engloban éste tipo de programas, si puede regularse a través de un contrato de obra audiovisual, o quizás una obra musical, arquitectónica o tal vez una representación escénica.

Por lo que respecta a los derechos conexos, en su aspecto moral y patrimonial, se otorgan a los titulares que han participado en la interpretación, ejecución, fijación, producción, reproducción y difusión de obras musicales o artísticas, claro siempre y cuando estén contenidas en un soporte material, conocido o por conocerse, como cd's, videogramas, películas cinematográficas, dvd, entre otros.

En el caso de la industria discográfica, se graban obras musicales e interpretaciones, se producen fonogramas y videogramas, mientras que los organismos de radiodifusión, difunden los fonogramas a través de sus emisoras, o bien, son reproducidas por cualquier medio como puede ser en restaurantes, discotecas, hoteles, sistemas de cable, televisión satelital, solo por mencionar algunos ejemplos, de los cuales los usuarios explotan de manera directa o indirectamente la música, tomando en cuenta que para ello existen Sociedades de Gestión Colectiva de Interés Público, quienes podrán operar para defender los derechos y prerrogativas de los autores o titulares de derechos conexos y sus causahabientes, de acuerdo con lo siguiente:

- Por rama o categoría de creación de obras;
- Por categoría de titulares de derechos conexos, y
- Por modalidad de explotación, cuando concurran en su titularidad varias categorías de creación de obras o de titulares de derechos conexos, y siempre que la naturaleza de los derechos encomendados a su gestión así lo justifique.

OBJETIVOS PARTICULARES

Analizar aspectos que pueden ser objeto de protección para el *Reality Show*, como una figura jurídica, su concepto en particular, determinar bajo qué condiciones puede ser regulado, aunque no exista en muchos casos algún

guión, argumento, sino enfocarse a otros elementos sujetos de protección jurídica.

Indagar el concepto del *reality show*, considerándolo como una práctica que debería estar legislada en su conjunto como una figura particular, ya que al momento de grabar, clasificar y almacenar imágenes de personas en espacios públicos y privados puede llegar a vulnerar los derechos y garantías fundamentales, por lo que sería necesario un régimen legal de regulación y control de quienes tienen la facultad de vigilar.

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

El último producto 'novedoso' al que nos ha sometido la televisión son los "*Reality Show*", o, Espectáculos de la Realidad, éstos programas presumen transmitir emociones genuinas e historias abarcan desde concursos hasta documentales de la vida diaria. Todos han tenido un rotundo éxito a tal grado, que parece que el público no puede obtener suficientes programas de este tipo.

Después de varias décadas la televisión ha sido objeto de un fuerte cambio de formatos, esta innovación es el llamado *Reality Show*, que su traducción es un término inglés que significa "*Muestra De Realidad*". En la actualidad, cuando se habla de televisión se puede referir a los llamados *Reality Show*, la curiosidad del público con estos programas se refleja en el número de producciones que proliferan en el mundo.

Los *reality* han terminado por sobrepasar a los *talk shows* y se han vuelto el paradigma de programa televisivo de la década de 2000, liderados por Endemol la empresa productora pionera del género y creadora de Big Brother, por lo que empresas de todo el mundo se han lanzado a la aventura de crear programas donde la realidad es presentada al público en forma de espectáculo, aun así, pese a la crisis económica, estas series televisivas han establecido un reino que no parece declinar y que augura una prolongada permanencia entre la teleaudiencia.

Los *reality shows* son altamente comercializables, ya que poseen un modelo de negocio donde se puede vender el servicio de televoto, souvenirs conmemorativos, posters, y otros productos, en el caso de que el *reality* tiene que ver con actividades como el canto y la actuación, es donde la venta se

extiende a discos con lo mejor de los conciertos, melodías hechas ad hoc, boletos para presentaciones personales y conciertos especiales sin mencionar que se puede comercializar la señal a empresas de televisión restringida como un servicio de valor agregado.

HIPÓTESIS DEL TRABAJO

Estudiar áreas del conocimiento jurídico, bajo los lineamientos del método analítico el cual conlleva a un mejor conocimiento del Derecho Autoral, incrementando el acervo cultural y consolidar mejores investigaciones.

HIPÓTESIS PARTICULARES

En caso de controversia, el tipo de protección que se le daría es respecto a materia autoral, tomando en cuenta los derechos morales y patrimoniales que corresponden.

Con las características distintivas de los usos y gratificaciones, es de suponer que la audiencia de los *reality show* busca satisfacer ciertas necesidades que no han podido ser satisfechas por otros medios y que estas necesidades, a su vez, son propias a nuestra época.

Las garantías individuales protegen el derecho a la propia imagen, el honor y la intimidad en las sociedades democráticas más desarrolladas, la grabación y clasificación de imágenes videográficas en espacios públicos o privados no está legislada en México.

METODOLOGÍA

El desarrollo del presente ensayo necesita del auxilio de conceptos teóricos que dilucidan los problemas planteados anteriormente, el cual se realizará utilizando el método analítico, según puede observarse en la estructura del índice propuesto, a fin de dar coherencia y congruencia al contenido total del trabajo, manteniendo siempre el equilibrio entre la forma y fondo de la investigación.

El método histórico nos permitirá enunciar progresivamente la concatenación de acontecimientos que dieron origen y fuerza al Derecho de Autor, y el *Reality Show* en nuestro país.

Finalmente considero pertinente comentar que, el presente trabajo no es taxativo del problema planteado, más bien pretende ser sencillamente, la piedra angular sobre la que se sustenten futuras investigaciones relacionadas con el tema.

CAPITULO PRIMERO

HISTORIA DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

1. ANTECEDENTES DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

Es importante mencionar cual ha sido la evolución del Derecho de Autor en nuestro país y para ello es necesario comprender los antecedentes históricos, con lo cual podré explicar detalladamente cada uno de los puntos a tratar en este trabajo de investigación, primeramente hay que enfocarse a las referencias del Derecho de Autor, en mayor o menor grado todos los seres humanos tienen la capacidad de crear, es decir, la creación intelectual es en algunos casos innata y en otros adquirida, surge como un derecho natural, así conforme a las civilizaciones alcanzaron un grado de evolución intelectual, las actividades artísticas, científicas y culturales lograron un reconocimiento y protección por parte de las autoridades correspondientes, sin embargo esta protección, como el reconocimiento a los creadores de obras intelectuales se consagró como un derecho eminentemente nacional, por lo que cada país se abocaba a la solución de sus propios problemas derivados de la protección de los derechos autorales de acuerdo con sus propias circunstancias y tradiciones.

Constitución de Apatzingán de 1814

Esta Constitución se limitó a establecer la libertad de expresión y de imprenta en el aspecto de que no se requerían de permisos o censuras de ninguna especie para la publicación de obras lo que no era poco para la época, siendo que las legislaciones conservadoras fueron generalmente omisas en materia de derechos de autor, casi siempre mantuvieron legislaciones que tendían a proteger al gobierno y a la estabilidad del Estado que a los derechos de autor, de esta forma la disposición establecida bajo el Imperio mexicano de Iturbide, era que no existía ninguna intención de proteger a los autores, de su lectura pueden desprenderse varias conclusiones que resultarían comunes en los estados primitivos del derecho autoral relacionados con los regímenes de corte conservador; por una parte se trata de medidas tendientes a proteger la estabilidad de dogmas o de la seguridad del Estado, pero lo más importante en

un primer momento es el derecho de autor concebido como un accesorio de la libertad de imprenta.¹

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1824²

Con el decreto del General José Mariano de Salas, representan dos etapas fundamentales en el derecho de autor mexicano, que marcan el reconocimiento de una incipiente disciplina jurídica autónoma, con perfiles propios que busca la protección del autor y de su obra como creador de la cultura, cuando no se había promulgado código civil alguno ya existía la aceptación constitucional y un dispositivo autoral, que para su época representa un avance esencial, sin embargo en la Constitución de 1824 en su título III, Sección Quinta “Del Poder Legislativo”, establece como facultades del Congreso General promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras.

De tal forma que el ambiente que se vivía en ese momento en el país, no estaba lo suficientemente maduro al efecto, que ni la Constitución Centralista de 1836 ni la Federalista de 1857 recogieron este precepto; sino fue hasta la Constitución de 1917, en ninguna ley fundamental menciona derecho de los autores, las constituciones anteriores se referían a hacer una interpretación extensiva de los privilegios que por tiempo limitado se concedían a los inventores.³ El artículo citado anteriormente es considerado como el antecedente constitucional del otorgamiento de los derechos exclusivos a los autores sobre sus propias obras, así como la facultad de la Federación para legislar en la materia.

¹ Serrano Migallón, Fernando. “*Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*”. 2da edición. Editorial Porrúa. 2008. p 32.

² Es la primera Constitución mexicana que adopta el sistema federal, inspirada en la Constitución estadounidense. El 1 de abril de 1824 el Congreso comenzó a discutir el Proyecto de Constitución Federativa de los Estados Unidos Mexicanos, que fue aprobado el 3 de octubre del mismo año con el nombre de Constitución de los Estados Unidos Mexicanos.

³ Farrel Cubillas Arsenio. “*El sistema Mexicano de Derechos de Autor*”. Editorial Mexicano, Ignacio Vado Editor. México. 1966. Pág. 13.

Reglamento de la Libertad de Imprenta de 1846

Ahora bien, el presidente Mariano Paredes y Arrillaga ordenó a José Mariano de Salas promulgar el 3 de diciembre de 1846⁴ el Reglamento de la Libertad de Imprenta, el cual puede considerarse como el primer ordenamiento legal mexicano en materia de derechos de autor, éste de denominó Propiedad Literaria al Derecho de Autor, en el que representa una aportación muy importante en la materia, estaba integrado por 18 artículos, lo que disponía este ordenamiento era que al autor de cualquier obra le correspondía el derecho de propiedad literaria, consistente en la facultad de publicar e impedir que otro lo hiciera sin su autorización, este derecho se extiende a lo largo de toda la vida del autor, a su muerte pasaría a la viuda, posteriormente a sus hijos y demás herederos durante el lapso de treinta años, no establecía diferencias entre nacionales y extranjeros.

La violación a este derecho recibía el nombre de falsificación, el cual consistía en publicar una obra o la mayor parte de sus artículos, o un ejemplar completo o un periódico o una pieza de música. Empero, a pesar de que el país estaba pasando por una anarquía política e institucional, existía una clara conciencia de la necesidad de proteger y estimular los productos de la inteligencia, por lo que se reconocen la existencia de los derechos propios e inherentes a los autores, traductores y editores; producto de un mérito justo lo cual era conveniente fomentar a través de la protección y con ello se hace patente el sustrato filosófico y jurídico en que se sustenta el derecho de autor, abarcando también otras actividades como los artísticos, las ciencias y las bellas letras, sin embargo no se contó con la técnica jurídica necesaria para incluir la reserva de derechos al uso exclusivo.

Debe entenderse que de ser el primer intento por regular el derecho de autor, se señalaba que el registro de la obra era obligatorio a fin de gozar de los derechos inherentes a la propiedad autoral, era menester depositar dos ejemplares en el Ministerio de Instrucción Pública, de los cuales uno quedaba en el archivo de la misma y el otro remitido a la Biblioteca Nacional.

Otro aspecto que hacía mención esta legislación era la que los autores preferían conservar el anonimato para evitar usurpaciones, los autores

⁴ Serrano. *Op. cit.* p. 40.

anónimos incluirían con sus obras un pliego sellado en el cual constara su verdadero nombre.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1857

Ahora bien, en la Constitución de 1857⁵ también hubo una gran trascendencia porque reconoció en su artículo séptimo, la libertad de prensa sin previa censura; y entre las facultades del Congreso, artículo 72, fracción XXVI, estaba la de conceder premios o recompensas por servicios eminentes prestados a la patria o a la humanidad, y privilegios por tiempo limitado a los inventores o perfeccionadores de alguna mejora; se desconoció al autor en este precepto normativo, y se pretendió hacer una interpretación extensiva de los privilegios que por tiempo limitado de concedían a los inventores.

Código Civil de 1870

Empero, en 1870 en ese momento no existía una legislación autónoma para los derechos de los autores, hasta que con el Código Civil para el Distrito Federal y Territorio de Baja California del mismo año⁶, tuvo una gran influencia por parte del derecho romano, de la legislación española, de los códigos de Francia, Austria, Holanda y de Portugal, naturalmente basado en el Código de Napoleón, el cual constituye una mezcla de doctrinas, de este ambiente destacado surgió la idea de un derecho autoral nuevo, testimonio de que aún existían hombres que se preocupaban por hacer evolucionar y por engrandecer las instituciones jurídicas por lo que es merecedor de un estudio especial, ya que en su título octavo, capítulos II a VII, se regulaba lo relativo a la propiedad literaria, propiedad dramática, propiedad artística, reglas para dictaminar falsificación, penas contra la falsificación y disposiciones generales.

De acuerdo con la época éste Código asimiló la propiedad literaria a la propiedad común, su vigencia era perpetua y en tal sentido la obra podía enajenarse como se hacía con cualquier propiedad, tomando en cuenta que se

⁵ El 5 de febrero de 1857 fue jurada la Constitución por el presidente Comonfort y el 11 de marzo del mismo año se promulgó.

⁶ Loredo Hill, Adolfo. “*Derecho Autoral Mexicano*”. México. Editorial Porrúa. 2000. p. 21.

prescribió que le asistía el derecho exclusivo a los ciudadanos de publicar y reproducir cuantas veces lo creyeran conveniente, el todo o parte de sus obras originales, por copias manuscritas, litografía, por la imprenta o cualquier otro medio, sin olvidar que el autor disfrutaba el derecho de propiedad literaria durante su vida, a su muerte pasaba a sus herederos conforme a las leyes, el cesionario adquiría todos los derechos del autor según las condiciones del contrato.

Así la propiedad literaria se comprendía de lecciones orales, escritas o cualquier otro discurso pronunciado en público, a los autores dramáticos, además del derecho exclusivo de publicar sus obras se le dio el derecho de la representación.

Para el caso de obras literarias se fijó el registro obligatorio para la vigencia de los derechos al efecto de que se regulara el acto de registro y la vigencia de derechos; destacando el procedimiento que consistía en la entrega de dos ejemplares de la obra, uno de los ejemplares se depositaba en la Biblioteca Nacional y otro más en el Archivo General, y en el caso de obras musicales, se depositaban en la Sociedad Filarmónica, mientras que para los grabados, litografías y semejantes, se requería de un solo ejemplar; y cuando se refiriera a una obra arquitectónica o plástica se presentaba un ejemplar del dibujo, diseño o plano donde se expresaran las dimensiones y características del original, estos se depositaban en la Escuela de Bellas Artes; así con respecto al sentido que se dio a las constancias registrales y a las certificaciones otorgadas respecto de los registros producía la presunción de la propiedad salvo prueba en contrario, luego entonces el registro no funcionaba desde aquellos días como constituyente del derecho de propiedad.

Conforme al sentido patrimonialista de la legislación, la falsificación se tipificó como el uso sin el consentimiento del legítimo propietario para la utilización de la obra, sus penas también fueron de carácter patrimonial, es decir, la devolución de los ejemplares existentes y el pago de los que hicieran falta.

Hay que tomar en cuenta que los creadores de este código fueron los mismos autores de cartas geográficas científicas, arquitectónicas, planos, dibujos y diseños de cualquier clase; sin olvidar a los arquitectos, fotógrafos, litógrafos, escultores, músicos entre otros.

Código Civil de 1884

En el Código Civil de 1884, hubo un gran avance en materia de derechos de autor, ya que se hizo un primer intento de reconocimiento de la figura de las reservas de derechos en nuestro país, y porque fue el primer ordenamiento que distinguió con precisión las diferencias entre la propiedad industrial y la propiedad intelectual, sin olvidar al derecho de autor considerándolo como propiedad mueble.

La protección autoral se vio perfeccionada en el nuevo ordenamiento, sin embargo distaba aún mucho de tener carácter protector completo, ya que se establecieron disposiciones que permitían la posibilidad de pactar con el autor la disminución del tiempo de goce de sus derechos.

Hubo un avance respecto a las obras musicales, de grabado, litografía el registro se transfirió de la Sociedad Filarmónica al el Conservatorio Nacional de Música y otro ejemplar era para el Archivo General.

Cabe señalar que en materia registral el Ministerio de Instrucción Pública llevaba un control donde se asentaban las obras que se recibían, las cuales eran publicadas cada tres meses en el Diario Oficial de la Federación, si bien el registro continuaba siendo obligatorio para beneficiarse de los derechos autorales, el nuevo código derogó la disposición del anterior que multaba al autor que no registrara sus obras.⁷

Empero, fue obligatorio que se asentara en la obra el nombre del editor y del traductor, ya que eran consecuentes con las nuevas protecciones que se habían emitido, de tal forma del modo en que se había venido asimilando la propiedad intelectual a la propiedad común, el legislador juzgó lógico que cuando se hubiere cedido el derecho de la obra y sobreviniese la muerte del autor, resultaba que el nuevo tenedor del derecho continuaría en su goce durante el tiempo que la ley otorgaba a los herederos.

Otro punto a destacar fue que todos los autores, traductores y editores debían poner su nombre, fecha de publicación y advertencia de gozar de la propiedad por haber hecho el depósito de ejemplares que establecía el propio código y cumplido con las demás condiciones y advertencias legales que creían convenientes en las portadas de los libros o composiciones musicales,

⁷ Serrano. *Op. cit.* p. 36.

al calce de las estampas y en la base u otras partes visibles de las demás obras artísticas.⁸

La protección que se le dio en materia autoral se vio perfeccionada, por lo que distaba mucho de tener un carácter protector completo, estableciéndose disposiciones que permitían la posibilidad de pactar con el autor la disminución del tiempo de goce en sus derechos.⁹

Constitución de 1917

En la Constitución de 1917, con el movimiento revolucionario de 1910, la primer tendencia social del siglo XX se fijaron varias aspiraciones en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos promulgada el 5 de febrero de 1917, con lo que debe destacarse para esta materia, la manifestación de las ideas no sería objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, por lo que es inviolable la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia, lo anterior sin más límites que el respeto a la vida privada, a la moral y a la paz pública.

En este ordenamiento en su artículo 28¹⁰ se abordó el tema de la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor, que en su texto original cita:

“En los Estados Unidos Mexicanos no habrá monopolios, ni estancos de ninguna clase; ni exención de impuestos; ni prohibiciones a título de protección a la industria; exceptuándose únicamente los relativos a la acuñación de moneda, a los correos, telégrafos y radiotelegrafía, a la emisión de billetes por medio de un solo banco que controlara el gobierno federal y los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la reproducción de sus obras y a los que, para el uso exclusivo de sus inventos se otorguen a los inventores y perfeccionadores de laguna mejora...”

Ahora bien, se hace la utilización del término “privilegios” lo que motivó desde un primer momento a diversas opiniones, una de ellas fue con la disposición constitucional se otorga un privilegio a los autores y artistas por un

⁸ Loredó. *Op. cit.* p. 22.

⁹ Serrano. *Op. cit.* p. 2.

¹⁰ Herrera Meza, Humberto Javier. “*Iniciación al Derecho de Autor*”. México. Editorial Limusa. 1992. p. 15.

plazo fijo. Es así como se abandona la calificación de “propiedad”¹¹ que se le daba al derecho de autor en el Código Civil de 1884 y 1870, en efecto este último código se ocupó de esta materia con la denominación de “Propiedad Literaria”, “Propiedad Dramática” y “Propiedad Artística”; y en el Código Civil de 1884 reprodujo la misma terminología.

Código Civil de 1928

El Código Civil de 1928, fue promulgado por el Presidente Plutarco Elías Calles, en éste se regula la materia de la propiedad intelectual y autoral se da por terminado el periodo de reglamentación civilista del derecho de autor, que se caracterizó por el requisito formal del registro de obras como constitutivo de derechos, por otra parte entre sus disposiciones fundamentales se otorga el periodo de cincuenta años de derecho exclusivo para los autores de libros científicos; treinta años para los autores de obras literarias, cartas geográficas y dibujos; y veinte años para los autores de obras dramáticas y música; y tres días para las noticias.

Un aspecto fundamental que señaló este Código fue que se reguló lo que conocemos hoy en día como la Reserva de Derechos, así como la disposición que puede considerarse contraria a los derechos autorales que consistía en el otorgamiento de los derechos de la obra anónima o seudónima al editor, si en un plazo de tres años luego de la publicación el autor no comprobaba el derecho sobre su obra; y el editor que publicara una obra de dominio público detentaría el derecho autoral durante el tiempo que durara la edición y un año más. En materia registral, la encargada del registro fue la sucesora del Ministerio de Instrucción Pública, es decir, la Secretaría de Instrucción Pública, se continuó con la obligación de publicar trimestralmente los registros otorgados en el Diario Oficial de la Federación.

Sin embargo la obligatoriedad del registro se dejó sentir con mayor rigor en este código, ya que señalaba que el autor que dentro de los tres años posteriores a la publicación de su obra no pudiera adquirir los derechos por causa de registro, no podría adquirirlos con posterioridad y concluido el término

¹¹ Gutiérrez y González, Ernesto *“El Patrimonio, el pecuniario y el moral, o Derechos de la Personalidad. Patrimonio”*. 8a edición, México. Editorial Porrúa. 2004. p. 713.

la obra entraría al dominio público; por otra parte la figura de la cesión de derechos fue modificada a favor del autor, ya que establecía que la cesión hecha por plazo menor a los correspondientes al derecho del autor, éstos regresarían al cedente.

De forma errónea se prohibió que el gobierno adquiriera los derechos de autor, y se consideró que podrían adquirirse por prescripción cuando aquél que los detentara sin que fueran propios, los adquiriría por el transcurso de cinco años de posesión; esta forma prescriptiva delata la concepción de la época en torno a los derechos autorales, asimilándolos al derecho real sobre bienes muebles.¹²

No obstante también tuvo errores éste Código, ya que tiene como característica que a la materia se le denominaba Derecho de Autor, rompiendo con la inercia de anteriores legislaciones que la asimilaron al Derecho de Propiedad, además de que se basaba en el artículo 28 constitucional, se designa al derecho de autor como un privilegio consistente en una norma jurídica que se establece a favor de los autores, para ejercer monopolio sobre sus obras.

Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947

Pero fue hasta en 1947 cuando surge la Ley Federal sobre el Derecho de Autor siendo la primera legislación que se desprende del Código Civil para adecuar la protección de los derechos de autor para estructurarse como una disciplina autónoma, hubo una gran trascendencia en la materia, Jaime Torres Bidet inició una propuesta para transferir los derechos de autor al ámbito de competencia federal, de hecho México se suscribió a la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas, celebrada en Washington en 1946, fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 24 de octubre de 1947, ante la necesidad de ajustar la legislación interna a lo pactado internacionalmente con lo que dio origen a ésta primera Ley, misma que reprodujo lo dispuesto por el Código Civil de 1928 y por el Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor,

¹² Serrano. *Op. cit.* p. 40.

Traductor o Editor de 1939, aportando las innovaciones en materia de contratos de edición. Ésta legislación evolucionó y sufrió varias disposiciones las cuales han sido cambiadas y adicionadas.

Esta ley fue la primera de las legislaciones americanas que utilizó el término “derechos de autor”, desde sus primeras disposiciones se notaba la intención renovadora de la ley, la cual declaró sobre la base de la convención, que la protección que se confería a los autores correspondía a la creación de la obra, sin que fuere necesaria formalidad alguna, incluso el depósito de obra que hasta entonces se venía observando; con lo cual se reconoció el principio básico de protección de las obras sin necesidad del registro obligatorio, éste tiene su antecedente en el Estatuto de Reina Ana.

Empero, como excepción se dispone la obligatoriedad del registro para la protección de los derechos de autores extranjeros no domiciliados en México, que quisieran obtener la tutela del Estado a sus derechos, registro que se efectuaba en el entonces Departamento del Derecho de Autor, de tal forma que las disposiciones de tratados internacionales celebrados con México dispusieran otra cosa tal registro no era obligatorio.

Sin embargo se establece que el desarrollo de la cultura ha permitido una vasta producción de obras literarias, científicas y artísticas y por la otra se han acrecentado y perfeccionado una serie de problemas entre los autores y los usuarios de las obras que no resolvía satisfactoriamente nuestro Código Civil de ese tiempo.¹³

Asimismo, se rompió con la costumbre sobre la limitación del derecho autorial para los casos en que no existiesen más ejemplares de la obra a disposición del mercado durante el año siguiente de su publicación o bien, después de agotados los restantes, o cuando el precio fuere excesivo y atentara contra el uso general en perjuicio de la cultura.

Se tomó en cuenta el integrar el principio de “ausencia de formalidades”, lo que significaba que una obra estaba protegida desde el momento de su creación, estando registrada o no, con esta transformación jurídica, la legislación mexicana logró integrarse en el plano de los derechos autorales a nivel mundial.

¹³ Pastrana Berdejo. Juan David. “ *Derecho de Autor*”. Flores Editor y Distribuidor S.A. de C.V. 2008. p. 9

Un punto importante que tuvo este ordenamiento fue que el término de duración de la protección del derecho de autor, se determinaría de acuerdo con lo dispuesto por la ley del Estado contratante en el cual se haya obtenido originalmente la protección. También se estableció el facilitar el uso de obras literarias, científicas y artísticas, los Estados contratantes debían promover el empleo de expresión “Derechos Reservados” o su abreviatura “D.R.”, seguida del año en que la protección empezara, el nombre y dirección del titular del derecho y el lugar de origen de la obra, en el reverso de la portada si se tratara de obra escrita o en algún lugar visible, según la naturaleza de la obra.¹⁴

La vigencia de los derechos de autor se extendió durante la vida del autor y hasta por veinte años después de su muerte, sin embargo también hubo un gran avance respecto al derecho que asiste a los ejecutantes, cantantes y declamadores sobre las reproducciones fonéticas de sus actuaciones.

Ley Federal del Derecho de Autor de 1956

En la Ley Federal del Derecho de Autor de 1956, fue elaborada tomando en cuenta las disposiciones de la Convención Universal sobre el Derecho de Autor celebrada en Ginebra, Suiza en 1952, se define con precisión el derecho de los artistas intérpretes, lo que determinaba que los ejecutantes, cantantes, declamadores y en general todos los intérpretes de obras difundidas mediante la radio, la televisión, el cinematógrafo, el disco fonográfico o cualquier otro medio apto a la reproducción sonora o visual, tendrían derecho a recibir una retribución económica por la explotación de sus interpretaciones y a falta de convenio expreso, dicha remuneración se regulaba por las tarifas expedidas por la Secretaría de Educación Pública.¹⁵

Cabe destacar que también se precisa e integra en sus preceptos lo referente a la Reserva de Derechos de Uso Exclusivo; los primeros objetos que la ley reconoció para esta figura fueron los títulos de las publicaciones y ediciones periódicas, revistas, noticieros cinematográficos, programas de radio y de toda publicación o difusión periódica, así como las características gráficas

¹⁴ Loredó. *Op. cit.* p. 32.

¹⁵ Serrano. *Op. cit.* p. 46.

originales, las cabezas de columna y los títulos de los artículos periódicamente publicados. También se otorgó protección a las obras que editara la Organización de las Naciones Unidas, con lo que se acentúa su carácter internacionalista.¹⁶

Otra disposición que se incorporó a esta legislación fue que debía ser regulada la creación y funcionamiento de las Sociedades de Autores debían rendir a la Sociedad General Mexicana de Autores y a la Dirección del Derecho de Autor, informes semestrales por las cantidades que percibieran del extranjero por pago de derechos autorales; por las cantidades que fueran enviadas al extranjero como pago por la utilización de obra extranjera y las cantidades pendientes de pago a los autores nacionales y extranjeros, también los poderes generales eran otorgados a personas físicas o morales respecto de derechos de autor pero no los especiales relacionados con obras específicas.

Por otra parte hace mención a cuando las versiones de traducciones, adaptaciones, compilaciones, arreglos, compendios, reproducciones fonéticas de ejecutantes cantantes y declamadores, las fotografías, cinematográficas y cualesquiera otras versiones de obras científicas, literarias o artísticas, entre otras sean obras del dominio público, aquéllas serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni al de las otras versiones nuevas de la misma.

Sin embargo el periodo de protección a los derechos autorales se extendió a treinta años de protección para las obras póstumas contados a partir de la muerte del autor y treinta años a partir de la primera publicación de la obra seudónima o anónima cuyo autor no se diera a conocer dentro de éste término.

Se incluyó también la disposición de que las personas morales no podían ser titulares del derecho de autor, sino como causahabientes del derecho de autor de una persona física; por otra parte las omisiones fueron suplidas, la autorización a los autores de comprometer su producción futura sobre obras determinadas; de tal forma que se establecieron disposiciones pertinentes al colaborador remunerado y a la colaboración especial.

¹⁶ Pastrana. *Op. cit.* p. 9.

Esta ley se declaró a favor de la libertad de expresión por lo que prohibió se negara el registro a alguna obra fuera ésta científica, didáctica o artística por aducirse contraria a la moral, al respecto a la vida privada o el orden público con lo que cambia el criterio subjetivo por uno jurídico, de ser opuesta a las disposiciones del Código Penal o a la Convención para la Represión del Tráfico y Circulación de Publicaciones Obscenas.

Conforme a las disposiciones registrales generales, se estableció que las constancias del registro fincaban la presunción de ser ciertas salvo prueba en contrario, y en materia de publicación también hubo reformas, transfiriéndose la obligación trimestral de publicar los registros en el Diario Oficial de la Federación a una nueva publicación denominada Boletín del Derecho de Autor.

De igual forma se introduce la figura del dominio público pagante, causando un pago por el 2% del ingreso total, mismo que sería entregado a la Sociedad General Mexicana de Autores, para que bajo la supervisión de la Secretaría de Educación Pública lo destinara a sus fines y al fomento del bienestar de los autores mexicanos, tomando en cuenta que el Ejecutivo Federal podía decretar modalidades o exenciones a dicho pago.¹⁷

Reforma de 1963

Por otra parte cabe señalar que esta legislación también manifestó reformas entre ellas, hubo varias disposiciones que fueron cambiadas y en algunos casos sufrieron adiciones como es el caso de la Reforma de 1963 en la que se establecieron conjuntamente los derechos morales y los derechos patrimoniales; se garantizaron a través de las limitaciones específicas al derecho de autor, el acceso a los bienes culturales, se reguló sucintamente el derecho de ejecución pública; por otra parte se establecieron reglas específicas para el funcionamiento y la administración de las sociedades de autores; se amplió el catálogo de delitos en la materia, sin olvidar que también se modificó el nombre de esta legislación por el de Ley Federal de Derechos de Autor.

¹⁷ Serrano. *Op. cit.* p. 47.

Reforma de 1982

El 11 de enero de 1982, es sujeto de reformas y adiciones en la que se publicó en el Diario Oficial de la Federación que se incorporaban disposiciones relativas a las obras e interpretaciones utilizadas con fines publicitarios y se ampliaron los términos de protección tanto para los autores como para los artistas, intérpretes y ejecutantes.

Reforma de 1991

Empero el 17 de julio de 1991, se publican las nuevas reformas y adiciones que sufriría ésta ley, mediante las cuales se enriqueció el catálogo de ramas de creación susceptibles de protección; se incluyó la limitación al derecho de autor respecto de las copias de respaldo de dichos programas; así como la otorgación de derechos a los productores de fonogramas; por otra parte se extendió el catálogo de tipos delictivos relacionados con la materia aumentando con ello las penalidades y se aclararon las disposiciones relativas al recurso administrativo.

Reforma de 1993

El 23 de diciembre de 1993 se publican las nuevas reformas y adiciones que sufriría de nuevo ésta ley, las cuales se amplió el término de protección del derecho de autor a favor de sus sucesores hasta setenta y cinco años después de la muerte del autor, por otra parte se abandonó el régimen del dominio público pagante y se incluye la protección a los programas de cómputo dándoles tratamiento de obras literarias.

No obstante, de la intención de los gobiernos de los Estados de proteger las creaciones intelectuales de sus nacionales a través de las legislaciones internas, sus efectos jurídicos tiene injerencia internacional, esto se debe a la facilidad con que las obras intelectuales se comercializaban en distintos países, dejando atrás los obstáculos del idioma, cultura o tradiciones, ejemplo de ello son las telenovelas mexicanas que se transmiten en varios países, en idioma distinto del nuestro, o bien las películas americanas que son vistas en casi todo el mundo.

De tal forma que, este matiz internacional de los derechos de autor ha logrado la firma de varios tratados internacionales cuyo objetivo principal es ampliar la extensión territorial de la protección a los derechos intelectuales, por lo que hay que destacar que el documento mundial reconocido y firmado internacionalmente es la Convención Sobre la Protección de la Propiedad Artística y Literaria, llamada Convenio de Berna, firmada el 9 de septiembre de 1886, documento que dio origen al nacimiento de un nuevo concepto del derecho de autor y a partir de entonces ha ocasionado reformas y adiciones en las legislaciones internas de los países, como la incursión de la materia en otros Estados ajenos, tanto en el ámbito del Derecho Internacional Público como del Derecho Internacional Privado.¹⁸

Ley Federal del Derecho de Autor en 1997

Ahora bien, con la reforma de la Ley Federal del Derecho de Autor en 1997, esta al igual que las anteriores adolece de algunas irregularidades como lo son la carencia de semántica entre la naturaleza de los derechos morales y su denominación, pues la moral, como disciplina, significa otra cosa muy distinta al concepto de derechos morales de los autores.

Tiempo atrás se percibía la necesidad de esta adecuación jurídica, sin embargo, diversas circunstancias incidieron en el aplazamiento y renovación de los diversos proyectos que a lo largo del tiempo se fueron sucediendo; ante la necesidad de concertar intereses y perspectivas de muy diversa índole, el cumplimiento de un marco jurídico internacional, a menudo cambiante y la complejidad de la materia hicieron del camino hacia la nueva la ley.

En ésta legislación se propuso continuar y perfeccionar la tradición autoral que hasta hoy ha regido en nuestro derecho, para ello se tomaron varias decisiones en el sentido de mantener una clara división entre los derechos morales y patrimoniales de autor, reforzar los principios que animan la protección al derecho de éste, como el de ausencia de formalidades, la libre asociación de los creados, artísticas y titulares de derechos, la

¹⁸ Carrillo Toral, Pedro. *“El Derecho Intelectual en México”*. México. Editorial Plaza y Valdés. 2002. p. 28.

imprescriptibilidad e inalienabilidad de los derechos morales de autor y la limitación temporal de la cesión de sus derechos patrimoniales.

En ella se presta a diversas interpretaciones, particularmente en lo que se refiere a sus efectos en el futuro, ya que refleja el concierto de los intereses y necesidades de quienes participan en el ciclo de la creación, producción, edición, comercialización y prestación de servicios educativos, recreativos y culturales.

Con los cambios radicales se sustentan en la satisfacción de exigencias propuestas por las principales industrias culturales de la nación y del extranjero, principalmente las empresas televisivas, quienes extendieron sus influencias hasta conseguir que la Ley Federal del Derecho de Autor insertase diversas disposiciones que les garantizan una protección hecha a la medida de sus cada vez mayores necesidades.

Su proyecto fue concebido como una necesidad de modernizar el marco jurídico autoral, incorporando nuevas figuras jurídicas, tomadas de la evolución mundial de la materia, de los acuerdos internacionales de los que México es parte y sobre todo de los estudios jurídicos y experiencia forense en la materia.

Por otra parte un aspecto que retoma esta legislación es respecto al retiro de la obra del comercio, o derecho de arrepentimiento, adolece de graves lagunas, ya que en primer lugar, es omisa al indicar si la inserción de la obra en el comercio se llevó a cabo con la autorización o no del autor, y segundo, si se interpreta que la inserción de la obra en el comercio se llevó a cabo con autorización del autor, no se contempla la obligación del mismo pagar daños y perjuicios a favor de los terceros que resulten afectados por el retiro de la obra del comercio.

Sin embargo, algunas de las reformas y adiciones que sufrió esta legislación fueron respecto de las obras firmadas bajo seudónimo o cuyos autores no se hayan dado a conocer las acciones para proteger el derecho corresponderán a la persona que las haga del conocimiento del público con el consentimiento del autor; o bien salvo pacto en contrario, la persona física o moral que comisione la producción de una obra o que la produzca con la colaboración remunerada de otras, gozará de la titularidad de los derechos patrimoniales sobre la misma y le corresponderán las facultades relativas a la divulgación e integridad de la obra.

Esta legislación obedeció a la necesidad de adecuar sus disposiciones al acelerado desarrollo de la tecnología, así como también para incorporar dentro de dicho ordenamiento, una serie de compromisos adquiridos por nuestro país a través de diversos tratados o convenios internacionales, como lo son el Convenio de Berna, Convenio de Roma y diversos tratados de libre comercio celebrados con otras naciones del continente.¹⁹

Un ejemplo de ello es el Convenio de Berna el cual ha inspirado la creación de legislaciones en materia de derechos de autor, es el documento mundial que ha prevalecido y es considerado como el incipiente de la evolución de dicha materia; sin embargo han sido varios los instrumentos multilaterales, entre los que destacan la Convención Sobre Propiedad Literaria y Artística; la Convención Interamericana Sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas; la Convención Universal Sobre Derecho de Autor; Convención Internacional Sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión; Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas; Convenio Sobre la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidos por Satélite; Tratado Sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales.²⁰

1. 1. EL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

En nuestra legislación autoral define al derecho de autor como el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13, en virtud del cual otorga protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial; los primeros integran el llamado derecho moral y los segundo el patrimonial.

En esta definición se deduce que sólo las obras literarias y artísticas previstas en el artículo antes citado, son las que reconoce el Estado y por consiguiente sólo a éstas les otorga protección, de esta manera excluye otro

¹⁹ Pastrana. *Op. cit.* p. 13.

²⁰ Carrillo Toral. *Op. cit.* p. 28.

tipo de obras como las científicas, además de que descarta también las obras incluidas en otros artículos de la misma ley.

Hay que señalar que bajo el nombre de derecho de autor²¹ 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 música, el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el casete, el videocasete y por cualquier otro medio de comunicación.

La protección a los Derechos de Autor en México es prioridad, su importancia la reconoce el texto de nuestra Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que en su artículo 28 establece que no constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que, para su uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora. Es decir, el Derecho de Autor es la protección que le otorga el Estado Mexicano al creador de las obras literarias o artísticas, desde el momento de su creación, por un tiempo determinado. O bien se refiere al conjunto de derechos morales y patrimoniales que la ley concede y reconoce a los autores y su protección está regulada por la Ley Federal de Derechos de Autor; en virtud de ésta en México se puede obtener protección para obras literarias; musicales; dramáticas; software o programas de cómputo; fotografía; diseños gráficos o textiles, entre otros.

Con esta expresión se conocen también en su conjunto como Derechos Conexos que son los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, en relación con sus interpretaciones o ejecuciones, fonogramas y emisiones de radiodifusión, respectivamente.

1.2. REQUISITOS DE PROTECCIÓN

Existen dos criterios para la protección de la obra, como es el caso de la originalidad o individualidad, y que este fijada, en términos retóricos significa

²¹ Rangel Medina, David. “*Derecho Intelectual*”. México. Editorial Mc Graw-Hill. UNAM. 1998. p. 111.

que la obra tenga la impronta de la personalidad del autor, es decir que la obra haya sido creada por el autor y no por otra persona, que la obra no sea una copia de otra ya existente. La palabra clave será “originalidad” para las obras (que no sea distintiva, y no novedosa), que sea diferente con otra obra, pero no significa que la obra sea novedosa o nueva, sino que tenga originalidad, que sea fruto de su propio esfuerzo no importa que la idea sea la misma sino la forma de expresión personal.

1.2.1. ORIGINALIDAD

Se considera que la obra intelectual debe ser la expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, al referirse que tenga individualidad, significa que sea completa y unitaria, es decir, una creación integral,²² también se ha manifestado que es la fijación de un acontecer espiritual originario por medios representativos accesibles a un cuerpo material.

Cabe señalar que el concepto de originalidad no equivale a novedad, en el sentido de que sólo se protege lo inédito, lo nuevo o lo único, como sucede en el caso de las invenciones, en donde la novedad es requisito indispensable para que se pueda patentar, pero en el caso de las obras, la originalidad se satisface plenamente cuando la obra en cuestión refleja de cualquier modo la personalidad del autor que la ha creado, por contener la forma de expresión que éste ha elegido; y el requisito de originalidad se cumple igualmente por el hecho de que la obra en cuestión no sea copia de otra preexistente.²³

Las obras protegidas por la LFDA son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio. En este sentido, el elemento para proteger una obra es la originalidad, el Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) publicado en Ginebra, Suiza en 1980 prevé lo siguiente:

²² Satanowsky, Isidro. “*Derecho Intelectual*”. Ed. Tipográfica. Buenos Aires, Argentina. Editora Argentina. 1954. p. 153.

²³ Caballero Leal, José Luis. “*Derecho de Autor para Autores*”. Fondo de Cultura Económica. CERALC. México. 2004. p. 3.

“Originalidad: En relación con una obra, la originalidad significa que ésta es una creación propia del autor, y no copiada de otra en su totalidad o en una parte esencial. En la legislación de derecho de autor se exige originalidad en la composición del contenido y en la forma de su expresión, pero no en cuanto a las metas ideas, información o métodos incorporados a la obra. La originalidad no ha de confundirse con la novedad; la preexistencia de una obra similar, desconocida para el autor, no afecta a la originalidad de una obra independiente. En el caso de una obra derivada la originalidad radica en el método particular de adaptación de la obra preexistente... Este sentido del adjetivo original no ha de confundirse con el significado del mismo término cuando se emplea para contraponer las obras originales, en tanto que obras preexistentes, con las obras derivadas.”

De tal forma 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.²⁴

La originalidad de las obras significa que sea distintiva a otra, no necesariamente parte de algo nuevo, bien puede partir de una obra preexistente, que se le adicione algo nuevo, o puede ser que esta protección no dependa del valor o mérito, o destino de la obra.

En los artículos 3, 5, 6 de la LFDA, da los elementos que se prevén en México, es decir, que sean de creación original y que sea fijada en un soporte material, independientemente del destino, que sea útil o no, y la forma de expresión no importa, sin embargo cabe mencionar que en nuestro país prevé como ramas de protección a los programas de televisión y radio; la base de datos en el cual se hace una selección de materiales legibles a través de una máquina *verbigracia* C.D., sitio web, se le da la protección de compilación de datos.

²⁴ Rangel. *Op. cit.* p. 114.

1.2.2. FIJACIÓN

La Fijación es el otro requisito que se exige para la protección de la obra, en la mayoría de los países neoromanistas solo piden como protección la originalidad, mientras que en los países anglosajones requieren la fijación en un soporte material (*corpus mysticum* sobre *corpus mechanicum*). Sin embargo para que la obra se proteja en nuestro país debe estar fijado en un soporte material, no se protegen las obras efímeras *verbigracia* discursos, improvisaciones musicales, explicaciones de cátedra, sermones.

Lo que en la mayoría de los países hacen es depender la protección del derecho de autor de un requisito, que las creaciones formales hayan sido fijadas en un soporte material, existe coincidencia prácticamente en todos los casos en el hecho de que dicha protección se otorga independientemente del mérito o valor artístico que tengan las obras, el destino que su autor determine darles y la forma de expresión utilizada en cada caso, por ejemplo puede ser en el papel, el lienzo, un muro, una cinta magnética, un disquete, un disco compacto todos éstos tienen como elemento común poder ser receptores de una obra de creación, permitiendo no sólo su posterior recepción a través de los sentidos, sino además la realización de múltiples copias de las mismas.

Ahora bien, se puede definir a la fijación, cuando la obra como tal es incorporada a un soporte material por primera vez (es la incorporación del *corpus mysticum* a un *corpus mechanicum* por primera vez), así la obra se tendrá que fijar para que nazca la protección a los Derechos de Autor.

La ley no establece el registro de obras, porque éste es optativo o facultativo, su único propósito es dar seguridad jurídica por lo que el registro genera una presunción *iuris tantum* es decir, la Fijación es la incorporación de letras, números, signos, sonidos, imágenes y demás elementos en que se haya expresado la obra, o de las representaciones digitales de aquellos, que en cualquier forma o soporte material, incluyendo los electrónicos, permita su percepción, reproducción u otra forma de comunicación.

Todo lo que tenga originalidad y este fijado en un soporte material estará protegido por el Derecho de Autor, pero hay criterios irrelevantes al momento de saber si la obra está protegida o no, a continuación se mencionan:

- Mérito de la obra: significa que su realidad es irrelevante
- Destino de la obra: se protege por el mero hecho de ser obra sin importar para lo que están destinadas, no importa su finalidad o su destino, es un reflejo de la “Teoría del Arte” que adopta nuestra ley, señala que se protege el “arte puro” como el aplicado a la industria, y por consiguiente ante una obra de arte hay derechos de autor, con independencia de que haya otros derechos sobre la misma obra.
- Forma de expresión: no importa la forma de expresión de la obra, mientras sea original y este fijada en un soporte material habrá protección.
- Falta de registro de la obra: las obras se protegen sin que se registre, desde el momento en que se hace la fijación nacen todos los derechos sobre la obra y la protección.
- El Registro es optativo: no es para obtener derechos, ya que estos nacen con la creación de la obra; el registro no es constitutivo sino declarativo de derechos.
- Ilícitud del contenido de la obra: habría una limitación de orden público de éstos Derechos de Autor se tendrán que restringir, aquí el autor puede oponerse a la reproducción y divulgación de la obra.

Con lo antes mencionado, dicha protección automática se otorga a favor de las obras, independientemente del mérito o valor artístico que la obra en cuestión posea, ya que el derecho no le compete calificar los atributos estéticos de las obras, o el destino dado a la obra en cuestión, ya sea que ésta se mantenga inédita o se destine exclusivamente para fines de educación, enseñanza o mero esparcimiento y el modo de expresión, ya sea que éstas se contengan en papel, en muros, en lienzos o en cualquier tipo de soporte electromagnético o digital.²⁵

Empero, en el Convenio de Berna en 1908 estableció el “Principio de la Protección Automática”, los Estados que eran parte (Conferencia en Berlín), pusieron como obligación la protección desde el momento de la fijación y automáticamente se protege.

²⁵ Caballero. *Op. cit.* p. 4.

Cabe señalar que son pocos los sistemas que actualmente someten a la protección del derecho de autor a la observancia de alguna formalidad y en específico al depósito o registro de ejemplares de la obra ante la autoridad nacional competente en materia de derechos de autor, con lo que conlleva a la regla de protección automática por el solo hecho de la creación, sin estar sujeta al cumplimiento de formalidades especiales, prevalece por completo en los países iberoamericanos al igual que en prácticamente todo el resto del mundo, a través de los principios en diversos instrumentos internacionales sobre la materia.

1.3. SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR

Hay que señalar el primer elemento que incide en la creación y difusión de las obras es precisamente, el autor, es considerado como la persona física o natural que ha creado una obra literaria y artística; puede existir un solo autor o un grupo de coautores, sin embargo nuestra legislación autoral define a éste en su artículo 12, como la persona física que ha creado una obra literaria y artística, solo éstas tienen la capacidad de crear, porque la individualidad o creatividad solo lo puede plasmar la persona humana y la persona moral por sí misma no puede crear una obra porque carece de intelecto, sin embargo pueden ser titulares derivados de algunos derechos de autor, pero para atribuirles la autoría o la titularidad originaria sobre las obras es necesario recurrir a una ficción jurídica como puede ser nuestra propia Universidad Nacional Autónoma de México. De ninguna manera las personas morales podrían ser consideradas como titulares originales del derecho de autor en una obra del espíritu.

Para Delia Lipskyc, señala que las personas físicas son las únicas que tienen aptitud para realizar actos de creación intelectual, pueden aprender, pensar, sentir, componer y expresar obras literarias musicales y artísticas, constituyen acciones que sólo pueden ser realizadas por seres humanos.²⁶ Por ello es que el derecho de autor nace de la creación intelectual, dado que ésta

²⁶ Lipszyc, Delia. *“Nuevos Temas de Derechos de Autor y Derechos Conexos.”* Argentina. Ediciones UNESCO / CERLALC / ZAVALIA 1993. p. 123.

sólo puede realizarla una persona física, la consecuencia natural es que la titularidad originaria corresponda siempre a ésta fue quien creó la obra.

De tal forma que esta consecuencia natural es acorde con el fundamento teórico del derecho de autor o de propiedad intelectual que se origina en las necesidades de la humanidad en materia de acceso al saber y en definitiva, en la necesidad de fomentar la búsqueda de conocimiento recompensando a quienes la efectúan.

La titularidad originaria es correlativa a la calidad de autor, por lo que corresponde realmente a las personas físicas que crean las obras, ello concuerda con la realidad y con la finalidad jurídico-política de la materia, la cual es asegurar a los autores otorgándoles una adecuada protección para los resultados de sus creación y estimular su actividad creadora.

Por ello, la ficción jurídica que atribuye la titularidad originaria, o calidad de autor o coautor, a personas que no son la persona física que creó la obra lleva a la confusión entre autoría y titularidad por un lado, y titularidad originaria y titularidad derivada por el otro; sin embargo estas situaciones de titularidad derivada se configuran cuando algunas de las facultades que originalmente corresponden al autor son transferidas a otras personas ya sean físicas o morales por cualquier medio legal,²⁷ es decir, las obras protegidas por nuestra legislación autoral son las creaciones originales susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio.

Titular Originario

Es 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, ésta es 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, como ya se había mencionado anteriormente, el sujeto originario del derecho de autor sólo es el creador de la obra intelectual.

²⁷ *Ibidem.* p. 125.

Hay que señalar que el titular original es el creador de una obra inicial por lo que cualquier arreglo, cambio, incorporación o agregado son derechos derivados de la obra original, *verbigracia* es cuando una persona escribe una obra literaria, es un titular originario, posteriormente, un productor se interesa en realizar una película a partir de la obra literaria original, para lo cual contrata los servicios de un guionista, un fotógrafo, y por supuesto de varios artistas, después del titular original, el resto de los personajes mencionados son titulares derivados.

Nuestra legislación autoral reconoce como único sujeto originario del derecho de autor a quien lo es en virtud de la creación de una obra intelectual, y señala que el autor es la persona física que ha creado una obra literaria y artística, con lo que señala también que las obras que protege son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio y que el autor es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación sin embargo, existen otros tipos de sujetos del derecho de autor, que sin ser creadores originales de una obra, también ven protegidos sus intereses en relación con sus actividades respecto a creaciones originales; a este tipo de sujetos se les conoce como titulares derivados.

Titular Derivado

Se considera titular derivado del derecho a quien en lugar de crear una obra inicial, utiliza una realizada, con el objeto de cambiar algunos aspectos o maneras, o bien agregar una creación novedosa; ejemplo de ellos son los arreglos, compendios, ampliaciones, guiones, adaptaciones, paráfrasis, traducciones, compilaciones, arreglos, colecciones y transformaciones de obras literarias o artísticas las cuales son protegibles en lo que tengan de originales, con la advertencia de que sólo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial de la obra primigenia.²⁸

A éstos titulares del derecho de autor corresponden a las personas físicas autoras de las obras protegidas por los derechos afines o conexos,

²⁸ Rangel. *Op. cit.* p. 123.

nuestra legislación autoral dispone que el autor es el titular originario del derecho patrimonial y que sus herederos o causahabientes por cualquier título serán considerados titulares derivados, pero también se admiten a otras entidades, teniendo en cuenta no la naturaleza de la obra sino la calidad del sujeto a quien se le reconoce el derecho, con lo que hay una ficción legal de considerar a las personas morales como autores, aun cuando en realidad son titulares derivados, como ocurre 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 bien, con los productores de discos, películas, de televisión, de radio, de campañas publicitarias, a quienes se reconocen derechos de autor, sin ser personas físicas, susceptibles de concebir, crear, y expresar las creaciones intelectuales en sentido estricto.

Nuestra legislación autoral clasifica las obras que son objeto de protección según su origen, se refiere a las obras primigenias como las que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, y a las derivadas, diciendo que son aquellas que resulten de la adaptación, traducción o transformación de una obra primigenia.

Es decir, el titular derivado es aquel que en rigor no crea una obra en la aceptación 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 incapacitada para crear una obra, o bien es el caso de las personas morales privadas u gubernamentales a quienes la ley atribuye el carácter de titulares de derechos afines, conexos del derecho de autor.

Editores de Libros

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 o por la intermediación de los libreros y comisionistas, es decir, el editor es jurídicamente el guardián de los derechos del autor con quien él contrata obligaciones tanto materiales, cuanto morales, y la función del editor es publicar y poner a la venta obras personales o de otro, imprimiéndolas o haciéndolas imprimir y reproducir en un número

convenido de ejemplares, bajo todas las formas apropiadas y de las que asegura personalmente la difusión, por lo que puede afirmarse que realiza actos de edición, aquel que bajo su responsabilidad publica.

Artistas, Intérpretes o Ejecutantes

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

Productores de Fonogramas

Es la persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas, sin embargo tienen el derecho de autorizar o prohibir:²⁹

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

²⁹ Artículo 130 de la Ley Federal del Derecho de Autor

se lo hubieren reservado los autores o los titulares de los derechos patrimoniales.

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

Productores de Videogramas

El productor de videogramas es la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual,³⁰ cabe señalar que la esencia del derecho de el productor consiste en gozar de las prerrogativas de autorizar o prohibir la reproducción, distribución y comunicación pública de sus videogramas, y la duración de sus derechos es de cincuenta años a partir de la primera fijación de las imágenes en el videograma.

Organismos de Radiodifusión

Se considera organismo de radiodifusión, la entidad concesionada o permitida capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción, por parte de una pluralidad de sujetos receptores,³¹ éstos tendrán el derecho de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones, la retransmisión, la transmisión diferida, la distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema, la fijación sobre una base material, la reproducción de las fijaciones, y la comunicación pública por cualquier medio y forma con fines directos de lucro.

³⁰ Artículo 136 Ley Federal del Derecho de Autor

³¹ Artículo 139 Ley Federal del Derecho de Autor

1.4. OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR

El objeto del derecho de autor es proteger a éste a través de sus obras conforme a la sistemática que es la “obra” ya sea literaria o artística, creaciones del intelecto es decir, obras de creatividad, la noción de obra abarca todo por lo que es necesario ponerle calificativo, sin embargo la gente se las pone.

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 de talento que les imprime una individualidad derivada ya sea del conocimiento científico, de la sensibilidad o de la apreciación artística de quien los realiza.³²

La definición de obra puede ser muy amplia o restrictiva, de tal forma que nuestra ley en materia autoral no la define como tal, solo da un catálogo enunciativo, ejemplificativo no es limitativo, de lo que está protegido por esta legislación concretamente en su artículo 13 fra. I señala lo siguiente:

Los derechos de autor a que se refiere esta Ley se reconocen respecto de las obras de las siguientes ramas:

- I.** Literaria;
- II.** Musical, con o sin letra;
- III.** Dramática;
- IV.** Danza;
- V.** Pictórica o de dibujo;
- VI.** Escultórica y de carácter plástico;
- VII.** Caricatura e historieta;
- VIII.** Arquitectónica;
- IX.** Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X.** Programas de radio y televisión;
- XI.** Programas de cómputo;
- XII.** Fotográfica;
- XIII.** Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, y
- XIV.** De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza.

³² Rangel. *Op. cit.* p. 115.

Este ordenamiento indica los derechos que la ley reconoce y protege a favor del autor, dicho reconocimiento de la calidad de autor (derecho moral de paternidad), se encuentra comprendido en el artículo 18 LFDA, establece que “El autor es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación”.

Cabe señalar que para Delia Lipszyc define a la obra como:

“Es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente y es apta para ser difundida y reproducida”³³

Menciona que el derecho de autor protege toda clase de obras intelectuales, tradicionalmente la protección está reservada a las llamadas creaciones intelectuales de forma; las obras originales y las obras derivadas, cualquiera sea su modo y forma de expresión, aunque para estar protegidas también deben presentar originalidad o individualidad.

1.5. CONTENIDO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La legislación autoral mexicana confiere al autor dos tipos de prerrogativas o dos aspectos de un mismo beneficio, las concernientes a los derechos morales o derecho personalísimo del autor y las que se refieren al aspecto patrimonial o pecuniario³⁴ es decir, son todos y cada uno de los derechos que se le conceden al autor sobre su obra, de tal forma que el ejercicio del derecho moral se considera unido al autor y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable y el ejercicio de éste derecho corresponde al propio creador de la obra y a sus herederos y en ausencia de éstos, el Estado los ejercerá siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural nacional.

³³ Lipszyc. *Op. cit.* p. 69.

³⁴ Rangel. *Op. cit.* p. 2.

1.5.1. DERECHOS MORALES

Los Derechos Morales son aquellos que protegen el aspecto espiritual de la creación, protege la personalidad del autor a través de su obra, es un reconocimiento jurídico de una cuestión fáctica que está en la realidad, de cómo son las cosas que se dan en el mundo de los hechos y el legislador no lo puede cambiar. Comprende un aspecto activo que le permite modificar, rehacer e incluso destruir su obra, también un aspecto defensivo que le da el poder velar para que la obra sea respetada; es decir, que no sea alterada ni deformada, cualquier alteración de la obra, no consentida por el autor, constituye un atentado a su derecho moral, lo cual ocasiona un perjuicio a la integridad de la obra, que debe ser reparado.³⁵

En otras palabras son las prerrogativas de carácter personal concernientes a la tutela de la relación, inherente a la creación, que nace entre la persona del autor y su obra, su fin esencial es garantizar los intereses intelectuales del propio autor y de la sociedad.

Nuestra legislación autoral no prevé en ningún caso que los derechos morales de autor puedan ser limitados, una razón de peso es el carácter personalísimo de los mismos, no puede haber caso alguno en que limitar la relación inherente al creador y su obra, redunde a favor del interés público, porque tal relación sólo concierne al propio creador, incluso los herederos y causahabientes no son titulares de los derechos morales, sino que en ausencia del autor, como titular originario, los ejercen, pero no están facultados para enajenarlos, dispensarlos o transigir con ellos.

Esas mismas normas son aplicables al Estado cuando ejerce derechos de autor o limita los derechos patrimoniales de un tercero, pues debe respetar la integridad de la obra y hacer del conocimiento público la autoría de la obra que reproduce, desde este punto de vista se confirma la tradición autoralista de la ley mexicana, colocando por encima del circuito comercial y de la industria, los derechos de los autores en relación con sus obras, derechos propios de la persona, más allá de la situación económica y mercantil.³⁶

El derecho moral se compone de varias prerrogativas intransmisibles y perpetuas, como el derecho de autor a decidir la divulgación de la obra, esto

³⁵ Viñamata Paschkes, Carlos. " *La Propiedad Intelectual*". México. Editorial Trillas. 1998. p. 35.

³⁶ Serrano. *Op. cit.* p. 147.

es, darla a conocer o mantenerla reservada en la esfera de su intimidad, el reconocimiento de su condición de creador, y el derecho a exigir el respeto a la integridad de su creación así como a retractarse del contenido de la obra y retirarla de la circulación cuando él lo desee.

Por otra parte, en sus orígenes el derecho de autor fue considerado casi exclusivamente en su aspecto patrimonial, pero este fue perdiendo importancia frente al reconocimiento de la importancia del derecho moral que fue en aumento y actualmente la preeminencia de los intereses intelectuales y espirituales del creador es reconocido como esencial en el plano legislativo.

Por lo que se entiende que la obra es el reflejo de la personalidad del autor, es considerado un derecho personalísimo, que está unido a la persona del autor, éste es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación, asimismo el derecho moral se considera unido al autor el cual tiene cinco elementos indispensables, son los siguientes:³⁷

Inalienable: significa que no es objeto de ser transmisible que no se puede gravar, no tiene carácter económico, es un derecho cuyo ejercicio no es transmisible *inter vivos*, por lo que corresponde única y exclusivamente al autor de que se trate la adopción de las acciones conducentes en su defensa que le reconozcan las leyes nacionales.

Imprescriptible: significa que no prescribe por el mero paso del tiempo, o bien porque nadie puede convertirse en autor de una obra cuya autoría falsamente se atribuya por el simple transcurso del tiempo, es decir, el autor verdadero puede reivindicar en todo momento la paternidad de cualquier obra de su autoría indebidamente ostentada por cualquier tercero, sin importar el tiempo porque haya transcurrido.

Irrenunciable: es cuando no se puede renunciar en el sentido de que, aun cuando un autor en particular fuese obligado a renunciar a tal derecho o lo hiciere de manera voluntaria, estará en todo momento facultado para ser restituido en el goce absoluto de este derecho esencial cuando así lo reclame.

Inembargable: no se pueden dar en prenda ni puede haber declaración judicial que nos quite el derecho moral, solo los frutos del derecho patrimonial,

³⁷ Caballero. *Op. cit.* p. 10.

éstos sí se pueden embargar, éstos como corresponden a la esfera de los derechos personalísimos del autor, se encuentran disponible como tal en el comercio.

Perpetuo: significa que sin importar el tiempo que haya transcurrido, el autor seguirá siéndolo siempre de las obras de su autoría.

Nuestra legislación autoral no expresa una definición formal de los derechos morales, pero dispone sus características fundamentales, la razón de esta situación es que, de expresarse una definición formal, se corría el riesgo de ser limitativa en un campo donde la manifestación intangible del derecho, requiere de la mayor amplitud de conceptos.

Ahora bien, como ya se mencionó la única forma que se puedan transmitir es por *mortis causa* a sus herederos, y en ausencia de éstos o bien en caso de obras del dominio público o anónimas, el Estado los ejercerá siempre y cuando se trate de obras de interés para el Patrimonio Cultural Nacional; con otras palabras, pueden ser transmitidos por herencia, aunque sólo sea en parte, a los herederos legítimos o a cualquier persona por virtud de disposición testamentaria, únicamente en el sentido del ejercicio de tales derechos, pero no en la titularidad de los mismos.³⁸

Sin embargo corresponde al Estado el ejercicio de los derechos morales respecto a los Símbolos Patrios, el Escudo, la Bandera y el Himno Nacional, así como de las obras que pertenecen a las culturas populares que no cuenten con autor identificado.³⁹

Cabe destacar cuales son las facultades que integran el derecho moral:

1.5.1.1. DERECHO DE DIVULGACIÓN

Este derecho a divulgar la obra consiste en que el autor posee la facultad exclusiva de dar a conocer o mantener la obra reservada en la esfera de su intimidad, constituye una facultad potestativa del autor dado que corresponde únicamente a él determinar cuándo estima pertinente que su obra está terminada y desea que el público lo conozca.

³⁸ Serrano. *Op. cit.* p. 56.

³⁹ Carrillo. *Op. cit.* p. 36.

El autor sabrá si mantiene inédita o divulga su obra, es importante la connotación de la palabra divulgación, en un sentido jurídico tiene un alcance preciso en el artículo 16 fracción I LFDA, la cual señala que la divulgación es un primer acto que el público conoce la obra por lo que deja de ser inédita, e inédito es no editar es decir, lo que no es conocido por el público solo por el autor y su círculo más cercano como amigos o familia, y por público se entiende que es la pluralidad de personas fuera del ámbito de la familia y amigos. La divulgación solo sucede una vez *verbigracia* si escribo un poema y lo subo a la Internet hay un acto de divulgación, aunque nadie lo haya visto, pero existe ya una divulgación porque se hizo de mera disposición.

En el momento en que ejercemos ésta facultad se agota y jurídicamente cuando se haya divulgado y hacerlo del conocimiento público por primera vez no podrá ser inédito. Esta facultad la puede ejercer el heredero.

Con otras palabras el derecho de divulgación, es cuando el autor decide si quiere dar a conocer la obra de su autoría y en qué forma, o si simplemente prefiere mantenerla inédita, hecho que desde luego no afecta en modo alguno la protección legal del derecho de autor que le corresponda, este derecho se agota en su totalidad una vez que el autor lo ha ejercido.

1.5.1.2. DERECHO DE PATERNIDAD

Éste derecho se traduce en el reconocimiento de su calidad de autor, así como en la posibilidad de determinar si en la divulgación de la obra respectiva se emplea su nombre real, un seudónimo o se divulga en forma anónima.⁴⁰ Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, el Convenio de Berna prevé el derecho del autor a reivindicar la paternidad de su obra, o cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honra o reputación; sin embargo en los países de tradición jurídica latina el derecho moral se encuentra reglamentado de forma explícita o tácita dentro de las leyes del derecho de autor, entre ellos el derecho de paternidad.⁴¹

El derecho de paternidad se extiende al derecho de que la publicación se haga de modo anónimo, sin mención alguna que identifique al autor, o bien

⁴⁰ Caballero. *Op. cit.* p. 11.

⁴¹ Lipszy. *Op. cit.* p. 46.

utilizando un nombre falso que no precisamente identifique al autor con el seudónimo, significa que aparezca el nombre del autor en la obra, que se reconozca que fue él el creador, es el prestigio y su reputación o bien, se puede hacer la explotación de forma anónima, es decir, que no aparezca el nombre del autor y se le denomina “derecho de anonimato”, es una decisión soberana o hay quienes utilizan los seudónimos sin ningún problema, sin embargo esta facultad la puede ejercer el heredero, hay que tener presente que este derecho a su vez se divide en dos:

Seudónimo transparente: que es el falso nombre que no oculta el verdadero nombre del autor *verbigracia* el creador de inigualable obra de escultura que lleva por nombre El Caballito, su nombre verdadero es Enrique Carvajal, mejor conocido como “Sebastián”.

Seudónimo propiamente dicho: lo contrario al citado anteriormente en éste si oculta la identidad del autor.

1.5.1.3. DERECHO DE INTEGRIDAD

Cabe mencionar que los autores griegos estuvieron especialmente interesados en respetar la integridad de la obra, no obstante que los copistas de las obras de los grandes trágicos y los autores que las representaban eran irreverentes con su texto, lo que condujo a la piratería literaria, conducta a la que se puso un alto a través de una ley ateniense del año 330 a.C. que ordenó que copias exactas de las obras de tres grandes clásicos fueran depositadas en los archivos del Estado, los actores deberían respetar el texto oficial.⁴²

Por lo que respecta a esta facultad, se traduce en varios elementos, entre ellos es que se respete la forma y la integridad de la obra, dado que el éxito de una obra repercute directamente en la personalidad y en la fama de un autor, éste tiene derecho a que se respete la propia obra tanto en su forma como en su contenido, es decir, significa que es lo que quiso o pudo decir el autor desde sus capacidades y limitaciones, la obra no debe ser alterada, ni modificada o mutilada sin autorización del autor por lo tanto debe publicarse íntegra, porque se puede deformar lo que el autor quiso manifestar, la obra se

⁴² Serrano. *Op. cit.* p.23.

tiene que respetar tal y como esta; no hay que olvidar que esta facultad la puede ejercer el heredero y el Estado.

A través de éste derecho, el autor puede oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación a su obra, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito, perjuicio o menoscabo a la reputación del autor. Sin embargo, el autor es quien juzga si alguna alteración de la obra pueda afectar negativamente o repercutir en perjuicio de su reputación o prestigio personal y en tal sentido concurrir ante los tribunales competentes para hacer válido su derecho.

1.5.1.4. DERECHO DE MODIFICACIÓN

Es el derecho que asiste al autor de modificar su obra, resulta inherente a la relación personalísima de él con la misma; esta prerrogativa faculta al autor para modificar en todo o en parte la obra, para algunos es vertiente del derecho de integridad; es decir, le da el derecho al autor a modificar su obra, o permitir que otros lo hagan cerciorándose de manera previa que tales modificaciones no afecten en modo alguno su prestigio o reputación como autor. Esta facultad solo la tiene el autor, no la pueden ejercer sus herederos, ni el Estado.

1.5.1.5. DERECHO DE RETRACTO O ARREPENTIMIENTO

Es el derecho que asiste al autor de retirar su obra de circulación comercial, cuando ésta ya no satisfaga los fines de carácter intelectual o personal que motivaron su creación, después de haber contratado su divulgación y aun cuando ésta ya se haya realizado o de dar por terminado su uso, no obstante otorgado la licencia respectiva, previa indemnización de daños y perjuicios a los licenciatarios.⁴³

Es el arrepentimiento o retirada de la obra del comercio, nuestra ley lo permite siempre y cuando el autor lo decida, solo que deben pagarse los daños y perjuicios por ejemplares que se hayan distribuido.

⁴³ *Ibidem.* p. 59.

Es el derecho a través del cual un autor puede pedir el retiro de la obra o de sus ejemplares del comercio cuando por un cambio de convicciones éticas, políticas, filosóficas o de cualquier otra índole, su permanencia o circulación contradiga gravemente la nueva ideología de su creador y por ende su prestigio o reputación; así que el autor que decide ejercer esta facultad está obligado a resarcir al legítimo titular de los derechos patrimoniales sobre la obra respectiva los daños y perjuicios que tal determinación le causen.⁴⁴

Existen dos modalidades cuando el autor retira su obra del comercio: la primera es la *restringida*; hay países en los que condicionan que el autor se haya arrepentido en sus posturas, convicciones por lo que decide retirarla; y segundo, hay países que no establecen condiciones, es una hipótesis más amplia, el autor puede retirar su obra del comercio por la razón que sea, claro pagando los daños y perjuicios que esto ocasione.

Nuestra legislación se encuentra en la segunda postura, no exige en el 99% de los casos se deben resarcir los daños y perjuicios al retirar la obra del comercio previo pago de dinero correspondiente a los afectados, sin embargo no es muy común que se ejerza éste derecho.

1.5.1.6. DERECHO DE REPUDIO O ANTIAUTOR

Es un derecho humano que la ley reconoce a cualquier persona para que se oponga a que se le atribuya una obra que no es de su creación, porque no es el autor o porque no creo nada, en general esta norma protege el prestigio de las personas, como parte inmaterial de su patrimonio, no se limita únicamente a los autores, ya que por su naturaleza corresponde a los derechos del individuo sobre su propio honor y prestigio. Esta facultad la puede ejercer los herederos como el Estado.

1.5.2. DERECHOS PATRIMONIALES

Ahora bien, pasemos a los derechos patrimoniales, éstos a diferencia de los derechos morales, están indisolublemente vinculados con la explotación

⁴⁴ Caballero.. *Op. cit.* p. 12.

económica de la obra, de cuyos frutos el autor debe siempre participar, hay que tomar en cuenta que tiene tres elementos, son temporales, renunciables y transmisibles por cualquier medio legal,⁴⁵ hay que explicar cada uno de ellos:

Temporalidad: consiste en el lapso durante el cual el autor ejerce en exclusiva las facultades de uso y explotación sobre la obra de que se trate, el derecho de autor tiene como vigencia la vida del autor y cien años posteriores a su muerte, y en el caso de las obras póstumas y de aquellas realizadas en el servicio oficial, el plazo se cuenta generalmente a partir de la fecha de la primera publicación de la obra respectiva.

Renunciables: corresponden al autor a decidir de manera libre y voluntaria lo que mejor le convenga sobre el ejercicio de los mismos o bien sobre su transferencia o transmisión a favor de terceros.

Transmisibles por cualquier medio: significa que destacando la figura de los contratos, la presunción legal de cesión y la transmisión *mortis causa*, como las formas o mecanismos idóneos para la consecución de tales fines o propósitos, dado que el presente documento versa precisamente sobre la transmisión de los derechos a través de la figura del contrato, sobra decir algo al respecto en este apartado, que describe sólo generalidades de los alcances de los derechos patrimoniales de autor y en relación con la presunción legal de cesión, se trata simplemente de casos en donde la ley respectiva establece, salvo pacto en contrario una presunción legal de titularidad de los derechos patrimoniales a favor de la persona que ha producido o comisionado la realización de una obra determinada, tal como podría ser el caso de los derechos sobre las obras audiovisuales reconocidos *a priori* a favor de los productores respectivos, o en aquellas obras creadas al amparo de la figura de obra hecha por encargo o inclusive en algunos otros casos, las obras producto de una relación laboral.

Son aquellos derechos de exclusiva o de exclusividad y su contenido es *ius prohibendi* que se puede ejercitar de dos maneras: primero autorizar; y segundo, prohibir el uso, lo que nos va a prohibir son los usos públicos de la obra, sin embargo en el artículo 27 párrafo 1 LFDA, señala que autorizar o prohibir es un derecho patrimonial, en el que si no hay un *ius prohibendi* no hay

⁴⁵ *Ibidem.* p. 13.

derecho de explotación este será temporal es decir, toda la vida del autor más 100 años *post-modern auctoris*.

Los derechos patrimoniales son las facultades exclusivas de los autores de obras artísticas o intelectuales para usar o explotar sus obras, éstos facultan al autor para explotar su obra, o bien autorice a terceros a realizarlo y obtenga a partir de ello, un beneficio económico; es decir, los derechos de explotación de que dispone el autor son tantos como formas de utilización de la obra sean factibles, no sólo en el momento de la creación de la obra, sino durante todo el tiempo que permanezca la misma en el dominio privado.

En virtud del derecho patrimonial corresponde al autor⁴⁶ (titular originario) el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros (titular derivado) su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la propia ley y sin menoscabo de la titularidad de sus derechos morales, y el titular de un derecho patrimonial lo es el autor, el heredero o el adquirente por cualquier título, dicho con otras palabras el derecho patrimonial consiste en la retribución que corresponde al autor por la explotación o uso de su obra con fines lucrativos.⁴⁷

Cabe señalar que este privilegio se traduce en un derecho subjetivo, que corresponde al autor, de explotar por sí la obra o bien conceder a otros este derecho, sin embargo se fija los límites al mismo, entre ellos, los términos legales al derecho patrimonial son por un lado los tiempos de explotación, acotados por el ingreso de la obra al dominio público y los que corresponden a las limitaciones legales de los actos contractuales; por otro lado, los que se refieren a la materia de cesión, como los casos de transmisión global de obra futura y en la limitaciones por causa de utilidad pública.

Empero, los derechos exclusivos concedidos a los autores en virtud del Convenio de Berna, también conocidos como derechos patrimoniales, incluyen el derecho de traducción y el derecho de reproducción en cualquier forma, el derecho de representar o ejecutar públicamente obras dramáticas, el derecho de radiodifundir y comunicar al público por hilo, por radiodifusión o mediante altavoz la obra radiodifundida, el derecho de recitación pública y el derecho de adaptación y representación cinematográfica de una obra.

⁴⁶ Viñamata. *Op. cit.* p. 44.

⁴⁷ Rangel. *Op. cit.* p. 138.

Conforme a lo previsto por los convenios internacionales, los autores de obras protegidas por los derechos de autor, tienen la facultad exclusiva de autorizar o no la comunicación pública de su obra por cualquier medio o procedimiento, es decir evitar la difusión por cualquier procedimiento que sea los signos, las palabras, los sonidos y las imágenes; para el caso de la comunicación pública es el acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a todo o parte de ella, en su forma original o transformada por medios distintos a la distribución de ejemplares.

Hay que tener presente que el más elemental de los derechos patrimoniales de autor es la posibilidad de obtener una ganancia de la explotación de la obra, si bien este derecho pese a las transmisiones de derechos patrimoniales que existan, el autor y su causahabiente siempre tienen derecho a obtener una parte proporcional de las ganancias lícitas que generen las obras reproducidas o publicadas, sin embargo, deben apreciarse algunas inexactitudes en la reforma que han representado un retroceso en materia de seguridad jurídica.

Empero, el término causahabiente se refiere a cualquiera que adquiere su derecho a partir del de otro, en este sentido, puede ser tanto su heredero como su licenciataria, así al establecer el derecho simultáneo y concurrente del autor y el causahabiente, se destruye la institución de transmisión de derechos pues resulta de sentido común, que si existirá siempre la obligación de pagar a ambas partes de los recursos que generen las obras, carece de importancia celebrar contratos de cesión de derechos.

Los derechos de autor son políticas públicas en materia de cultura para que se conozca y difundan en otros países, al Estado le interesa que exista más fomento y una mejor cultura para dar una serie de beneficios a los creadores de las obras, por lo que el Estado da instrumentos para que el autor viva de su creación es decir, reitero, un *ius prohibendi* le da derechos para incentivar pero no para monopolizar la cultura, para que la gente pueda utilizarla, a esos derechos le pone ciertos límites, en su caso una temporalidad, con el vencimiento de este derecho pasa al dominio público, con lo que cualquier persona pueda explotar o utilizar la obra sin autorización del titular de la obra, cabe señalar que las facultades que integran el derecho patrimonial son los siguientes:

1.5.2.1. DERECHO DE REPRODUCCIÓN

Este derecho corresponde a una potestad del titular del derecho, que puede ser el propio autor o alguien que hubiere adquirido del propio titular originario, esta prerrogativa consiste en autorizar o prohibir la reproducción, es decir, la duplicación por cualquier medio y cualquier número de ejemplares, o la multiplicación de ejemplares de una obra, que puede llevarse a cabo varias maneras y en toda clase de soportes materiales, o su fijación en un soporte material que permita la comunicación de la obra así como la posibilidad de obtener copias o ejemplares de ésta.

Se entiende por reproducción la realización de uno o varios ejemplares de una obra, de un fonograma o de un videograma, en cualquier forma tangible, incluyendo cualquier almacenamiento permanente o temporal por medios electrónicos, aunque se trate de la realización bidimensional de una obra tridimensional o viceversa, mejor dicho es la posibilidad de autorizar o prohibir la fijación de la obra y cualquier copia de ella, nadie puede hacer copias de sus obras, solamente el autor o que otorgue su autorización, este derecho nos va a permitir controlar la reproducción de la obra.

Sin embargo la concepción moderna del derecho de reproducción incluye una modalidad de éste, es la digitalización de las obras, es decir, su representación digital a través del empleo del lenguaje binario, con lo que se ha admitido ya que el almacenamiento en forma digital en un soporte electrónico de una obra protegido constituye una reproducción.

La obtención de una o varias copias es uno de los presupuestos que la ley contempla y que comprende no sólo a las obras literarias, sino la hace extensiva a las obras musicales, a las fotografías y a las reproducciones mediante grabación, establece que de no concurrir los presupuestos de una reprografía lícita, serán aplicables las reglas para sancionar la reproducción fraudulenta o ilícita.

En la actualidad el derecho de autor enfrenta retos que le presentan las nuevas técnicas del fonograma, la radiodifusión, la cinematografía, el video, el cable, los satélites, los aparatos de reproducción doméstica, los programas de computación y las bases de datos en soportes electrónicos.

Respecto al contenido del derecho de reproducción es conveniente vivirlo en el objeto reproducido y en el modo de reproducción, es decir, el

primero está constituido por obras literarias, dramáticas y musicales, programas de cómputo, dibujos, ilustraciones y fotografías, así como interpretaciones de obras, de registros fotográficos y magnéticos de obras audiovisuales.

1.5.2.2. DERECHO DE DISTRIBUCIÓN

Esta prerrogativa se refiere a los actos de introducción al mercado, es la posibilidad de poner a disposición del público el original o ejemplares de la obra a través de cualquier forma traslativa de dominio o del uso de los soportes materiales, es decir, el acto positivo de conceder a una persona la propiedad o el uso de una reproducción de la obra original, el derecho de distribución, en cuanto a la potestad del titular del derecho patrimonial de autor, no distingue entre los diversos actos por los que una persona puede apropiarse o poseer una copia de una obra, como tampoco lo hace entre los diversos soportes materiales en que puede constar la reproducción y sus formas son extensivas a todos los actos y a todos los medios.

Es pertinente señalar que normalmente quien ha obtenido el ejercicio del derecho de reproducción de una obra determinada lo hace también respecto del de distribución, ya que la consecuencia natural de la reproducción de múltiples ejemplares de una obra determinada, es precisamente su distribución para permitir al público la adquisición de los ejemplares respectivos, aunque podría pensarse que el derecho de reproducción trae materialmente aparejado al de distribución, si consideramos el principio de la independencia de los derechos patrimoniales entre sí.

De tal forma, el titular de los derechos patrimoniales para oponerse a la distribución de los ejemplares de la obra, se extingue en el caso de la venta, cuando se ha hecho el pago correspondiente, en el momento de ofrecer en venta los ejemplares de la obra, ya se ha comprometido la voluntad del titular y su revocación implica daños y perjuicios a terceros, que además de haber obrado de buena fe, son adquirientes lícitos

1.5.2.3. DERECHO DE COMUNICACIÓN PÚBLICA

Es la posibilidad de poner a disposición de una pluralidad de personas, (que no pertenezcan al círculo íntimo de quien realiza el acto de comunicación, ya sea familia o amigos), una obra sin previa distribución de los ejemplares o sin la necesidad de adquirir derecho alguno sobre los soportes materiales.

Es decir, es mediante el cual una obra se pone al alcance del público en general por cualquier medio o forma que la difunda, pero que no consista en la distribución de ejemplares tangibles de las obras, como parte integrante del derecho de comunicación pública se encuentra el derecho de representación, que se materializa a través de las obras aptas para ser representadas públicamente, como es el caso de las dramáticas, las representaciones coreográficas y pantomímicas entre otras; también está el derecho de ejecución pública, el cual se actualiza ejecutando en vivo o mediante grabaciones sonoras, obras de naturaleza musical, como puede ser los conciertos, en restaurantes o en lugares como antros o videobares; el derecho de exhibición pública, que consiste en hacer accesibles las obras audiovisuales a través de su proyección en salas o complejos cinematográficos; el derecho de exposición pública de obras de arte tales como pintura, escultura y fotografía, o las reproducciones de éstas en museos y otros lugares aptos para tales fines; y por último encontramos al derecho de radiodifusión, a través del cual las señales portadoras de obras protegidas por el derecho de autor se hacen accesibles al público en general a través de diversos medios, tales como es caso de la televisión satelital y demás tecnologías aplicables a este medio de comunicación masiva.

1.5.2.4. DERECHO DE TRANSFORMACIÓN

Es la posibilidad de autorizar o prohibir la explotación de obras derivadas, en éste el autor será quien crea una obra primigenia por lo tanto tendrá los respectivos derechos morales y patrimoniales; otro supuesto es que va a haber otro autor el cual se basa en la obra primigenia para crear una obra derivada, solo el primer autor va a tener el derecho de transformación quien podrá autorizar o prohibir al segundo autor su obra.

Es la facultad que tiene el autor para autorizar a terceros la realización de toda clase de arreglos, transcripciones, adaptaciones, traducciones, colecciones, antologías y compilaciones, a partir de la obra primigenia cuya autoría o derechos corresponden en exclusiva, el ejercicio del derecho de transformación acarrea inevitablemente la creación de una obra derivada, la cual debe satisfacer los requisitos de originalidad para aspirar a la protección legal otorgada a través del derecho de autor.

1.6. NATURALEZA JURÍDICA DEL DERECHO DE AUTOR

Esta figura ha generado gran polémica, por la esencia de los Derechos de Autor cuyo sustrato encontramos un elemento espiritual y otro material, por lo que se han llegado a formular una diversidad de teorías. Algunos autores señalan al derecho de autor como derecho real de propiedad, o como un derecho de la personalidad, o simplemente se trata de un monopolio de explotación temporal, por mencionar algunas, sin embargo esa naturaleza propia y específica, se refleja en la índole especial de prerrogativas de que gozan los autores por mandato legal, agrupadas en facultades de orden moral y económico.

Por ello, hay quienes manifestaban que eran “Derechos de Propiedad”, de aquí surge la denominación Propiedad Intelectual y Propiedad Industrial, tiene su origen en la Revolución Francesa, por ser la base de que son derechos de exclusiva, es decir, se tiene la propiedad sobre la obra, en la actualidad ésta teoría ha sido superada en la mayoría de los países que sustentan que los Derechos de Autor no son derechos de propiedad, sin embargo hay casos excepcionales como Inglaterra, Estados Unidos de Norteamérica en la que su concepción de propiedad es diferente a la de nosotros, para ellos los Derechos de Autor son una propiedad, pero hay que tomar en cuenta que existen diversas concepciones de dicho término, como el caso en materia de Economía que tiene su propia definición.

Existen varias opiniones doctrinarias que se han elaborado para dar solución al problema que implica desentrañar la naturaleza jurídica de los derechos de autor, muchas han sido las controversias que han suscitado esta cuestión, con lo que se identifica al derecho de autor como derecho real de

propiedad, también como un derecho de la personalidad, o bien que el derecho que tiene el autor sobre su obra es un derecho real, o que se considera que la obra del ingenio es la prolongación de la personalidad del autor, quien exterioriza a través de su creación, o puede tratarse de un monopolio de explotación temporal, hay otra postura que señala que el autor no tienen derecho fundado en la creación intelectual sino que ese derecho se lo otorga la ley como un privilegio.

La índole diferente de las facultades que conforman el contenido del derecho de autor dificultaron la determinación de su naturaleza jurídica, dando lugar a extensos debates que enriquecieron y contribuyeron de forma decisiva al desarrollo de la materia, entre las principales teorías de la naturaleza jurídica de los derechos de autor, encontramos las siguientes:

Teoría del Privilegio

Según los seguidores de esta doctrina, podemos considerar como formalista, el autor no tiene derecho fundado en la creación intelectual, sino que ese derecho que concede la ley en forma de privilegio, como concesión graciosa del Estado por el interés que tiene la sociedad en estimular las creaciones intelectuales y del espíritu. Se remonta a las monarquías en las que el rey era el dador de derechos y prerrogativas, que también beneficiaron a los editores. Este privilegio estaba sometido a la censura del monarca quien nunca toleró obras que fueran en contra de sus intereses públicos, económicos y religiosos.⁴⁸

En el texto Constitucional al derecho de autor no lo designó como derecho real ni como propiedad, sino se refiere a él con el nombre de “Privilegio”, con lo cual abandona así la calificación de “Propiedad” que se le daba en el Código Civil de 1884 había reproducido la misma terminología en sus artículos 1132 al 1271, mientras que en el Código de 1870 en su Libro II, Título Octavo, Capítulo II y siguientes, del artículo 1247 al 1387, se ocupó de esta materia con la denominación de “Propiedad Literaria”, “Propiedad

⁴⁸ Loredó. *Op. cit.* p. 60.

Dramática” y “Propiedad Artística”. Algunos redactores del texto constitucional señalan de que el derecho de autor no es “Propiedad”.

Hay que remontarse un poco a la historia para poder tener una mejor comprensión de esta teoría, en la Constitución de 1857 señalaba que el Congreso tenía la facultad para conceder premios o recompensas por servicios eminentes prestados a la patria o a la humanidad y privilegios por tiempo limitado a los inventores o perfeccionadores de alguna mejora; sin embargo el legislador civil de 1870 y después el de 1884, dieron al derecho de autor el calificativo de “propiedad”; no obstante pudiera decirse se determinó en 1870 y 1884 que la materia de la “propiedad literaria, dramática y artística” se reguló como “Reglamentaria del artículo 4 constitucional”, al decir del artículo 1387 del primer Código y 1271 del segundo y que en esa norma constitucional de 1857 se regulaba la llamada “Garantía de Libertad de Trabajo” por lo cual lo antes citado se refería a los inventores o perfeccionadores de una mejora, lo cual es diferente al derecho de autor.

Por ello es que el Texto Constitucional de 1857 y Códigos Civiles de 1870 y 1884, no podían darle la razón a la idea de que el derecho de autor se consideraba derecho de propiedad, con lo se dejó llevar por la tesis imperante en la época y cometió un doble error, el primero fue otorgar naturaleza diferente en su esencia y no sólo en cuanto al grado, al derecho de autor y al del inventor; y segundo estimar a la legislación en materia del derecho de autor reglamentaria de la libertad o garantía relativa al desempeño de oficio o profesión que mejor acomode, ya que tal garantía nada tiene que ver con el derecho de autor y precisamente por eso en la Constitución de 1917 se equipararon los derechos de autor y del inventor y se consignaron por separado de la libertad o garantía.

Así al expedirse en 1928 el Código Civil se designó al derecho de autor con su nombre constitucional de “Privilegio” y se eliminó en definitiva el de “Propiedad Literaria, Artística o Dramática”, sin embargo solo había que plegarse a lo que ésta dispuso, toda vez que por principio elemental de Derecho, la ley secundaria no puede ir más allá o cambiar lo que la ley principal determina, se pudo hablar de un “Privilegio de Propiedad” o “Privilegio Real”, u otras palabras semejantes que calificaban a “Privilegio” con la naturaleza de

“Real” y sin embargo no lo hizo ya que resulta evidente que el Constituyente de 1917 estuvo en lo correcto.

En la Ley Federal sobre Derechos de Autor de 1947 estimó al derecho de autor como un derecho intelectual, autónomo, distinto al de propiedad o de los conferidos por el Estado a título gracioso, o de una ventaja especial otorgada por cualidades privilegiadas de la gente intelectual, mientras que en la Ley de 1963, se estimaba al derecho de autor no sólo como una disciplina autónoma, sino como una nueva rama del derecho público que exige participación del Estado.⁴⁹

Sin embargo para algunos catedráticos como Rojina Villegas, reconoce que para el Código Civil el derecho de autor no es un derecho de propiedad envuelto en el calificativo de “Privilegio”, porque toma en cuenta la naturaleza de los bienes objeto de la llamada propiedad intelectual y las razones que existen para determinar un derecho temporal, el Código Civil bajo el nombre de “Derechos de Autor”, consideró que éste derecho debía ser objeto de una reglamentación diferente que no debía asimilarse a la propiedad ni mucho menos identificarse con ella y que tampoco podían aplicarse las reglas generales de la misma, por lo tanto cambió completamente el criterio que existía en la legislación anterior y que fue sostenido por los Códigos de 1870 y 1884.

Para el Dr. Ernesto Gutiérrez y González, hace mención que el Texto Constitucional de 1917 al referirse al Derecho de Autor no lo designó como derecho real, ni como propiedad o algo parecido, de manera simple en su artículo 28, al referirse a él la designa con el nombre de “Privilegio”, como ya se mencionó anteriormente, lo que se abandona así la calificación de “Propiedad” que se le daba al derecho de autor en el Código Civil de 1884 y antes en el de 1870, pues en efecto, este último Código se ocupó de esta materia con la denominación de “Propiedad Literaria”, “Propiedad Dramática” y “Propiedad Artística”.⁵⁰

Ahora bien, el vocablo privilegio, deriva de dos voces latinas, *privare*, esto es suprimir o privar y *lex*, significa ley; con lo que privilegio es aquello que la ley priva a los demás, implica que la ley permita a alguno hacer lo que a

⁴⁹ REVISTA MEXICANA DEL DERECHO DE AUTOR. AÑO III NÚM 11. 1992.

⁵⁰ Gutiérrez y González. *Op. cit.* p. 712.

otros está vedado, de tal forma que, es lo que hace el Estado respecto del reconocimiento que hace del derecho inherente al autor sobre su obra. Sin embargo no puede decirse que la disposición constitucional refleje solamente una tradición arcaica, sino que ciñéndose al significado de las palabras regula el término propiedad.⁵¹

Creemos en lo particular que toda creación del intelecto es algo superior y anterior al reconocimiento de la ley porque en última instancia, la legislación también es producto del entendimiento. La ley solo debe proteger y reglamentar la creatividad como parte de la libertad y dignidad del hombre (una de sus actividades más nobles), producir valores culturales para provecho de todos.

Rafael de Pina, en su Diccionario de Derecho, manifiesta que el privilegio es una institución muy antigua que choca con el sentido general e igualitario del derecho moderno, no obstante todavía se reconocen algunos privilegios que de hecho son interpretados con un criterio muy distinto del que tradicionalmente se ha manifestado al respecto.

Teoría del Derecho de Autor como Monopolio de Explotación

Es importante mencionar la definición de Monopolio para una visión clara de la teoría; éste término proviene, del latín *monopolium*, y éste del griego *monopolion*, que significa aprovechamiento exclusivo de algo; a continuación se cita algunos de los puntos de vista de dicha teoría.

Para Serrano Migallón dice que el derecho de autor es un monopolio legal, de carácter temporal que el Estado otorga a los autores para la explotación de sus obras, éste derecho tiene contenido moral y patrimonial, por ser la obra intelectual la expresión perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria, que represente o signifique algo que sea una creación integral susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier medio o procedimiento.⁵²

⁵¹ Serrano. *Op. cit.* p. 38.

⁵² *Ibidem.* p. 62.

Cabe señalar que el jurista español, Rodríguez-Arias en su estudio *Naturaleza Jurídica de los Derechos Intelectuales*, en 1939, establece que el derecho de autor es un proceso de explotación del monopolio, el cual encuentra su base en dos obligaciones: por una parte, y dentro del pasivo, existe una obligación de no limitar, la cual se impone a toda persona que se encuentra con obra ya existente, por otra parte, en su vertiente activa una obligación de impedir esta imitación.⁵³ En Francia admiten esta doctrina Planiol y Ripert, Colin y Capitant, para ellos el derecho intelectual se traduce en un derecho que tiene el autor un salario, el cual se le concede en forma de monopolio y de explotación temporal.

Teoría del Derecho de Autor como Derecho Subjetivo

Andrea Von Tuhr, uno de los civilistas alemanes más eminentes, último rector de la Universidad de Estrasburgo, cuando esta ciudad pertenecía a Alemania, autor del libro *Derecho Civil*, en la parte general, manifiesta que el derecho, en sentido subjetivo, es una facultad reconocida al individuo por el orden jurídico, en virtud de la cual puede ser autorizado, puede exteriorizar su voluntad, dentro de ciertos límites para la consecución de los fines que elija. Este jurisconsulto señala que entre los múltiples derechos subjetivos que otorga al sujeto existe un poder que reconoce:

“Análogos a los derechos reales, son los derechos sobre obras del espíritu regulados fuera del Código Civil: inventos, obras literarias, musicales y artísticas, estos productos del espíritu que es necesario distinguir de sus substratos físicos, pueden denominarse productos inmateriales o cosas incorporales. El derecho actual reconoce al autor de estas obras bajo ciertos requisitos y dentro de ciertos límites, la facultad exclusiva de disfrutarlas y disponer de ellas. Este derecho puede denominarse metafóricamente como propiedad intelectual”.⁵⁴

También señala que los derechos sobre bienes inmateriales son derechos subjetivos absolutos, que confieren a su titular un poder sobre el

⁵³ Loredó. *Op. cit.* p. 61.

⁵⁴ *Ibidem.* p. 62.

objeto al que el derecho afecta (es el llamado aspecto interno del derecho) y encierran, además, la prohibición de que un tercero se entrometa a quebrantarlo (aspectos externos), pueden ser violados por terceras personas y esos son también eficaces contra todo tercero.

Teoría de la Propiedad Inmaterial

El ilustre jurista y procesalista Francesco Carnelutti consideró que al lado de la propiedad ordinaria existe un nuevo tipo de propiedad que denomina “ inmaterial”, de la cual todavía no se conoce ni el objeto ni el contenido, según él, la propiedad inmaterial no es otra cosa que el derecho sobre las obras de la inteligencia denominado comúnmente derechos de autor.

Para Delia Lipszyc,⁵⁵ quien se basa en la Teoría del Derecho sobre bienes inmateriales, elaborada por Josef Kohler, quien sostiene para quien el dominio en su construcción tradicional, es un poder jurídico que solo puede referirse a las cosas materiales, en tanto que el derecho del creador no es de esta clase se trata de un derecho exclusivo sobre la obra considerada como un bien inmaterial, económicamente valioso y en consecuencia de naturaleza distinta del derecho de propiedad que se aplica a las cosas materiales que no tienen naturaleza patrimonial sino personal, Kohler denominó *Individualrechte*, éstos derechos aunque concurren a la protección de la obra no forman parte del derecho de autor sino de un campo jurídico distinto.

Ésta teoría no considera al derecho de autor como un derecho de propiedad sino como un derecho vecino a él, el vínculo jurídico entre el autor y el objeto del derecho es semejante al vínculo jurídico existente en la propiedad, habiendo entre ellos como consecuencia de la diferencia de objeto una diferencia en la técnica jurídica, que estima el objeto es inmaterial pero con una dosis suficiente de realidad basada en la relación existente entre el autor y el bien material producido por la idea.⁵⁶

⁵⁵ Lipszyc. *Op. cit.* p. 23.

⁵⁶ Revista Mexicana del Derecho de Autor. Año III. NÚM 11. 1992. p. 106.

Teoría que lo considera Derecho Social

Desde 1868, el alemán Otto Von Gierke sostuvo la existencia histórica de un derecho social al lado del derecho del Estado y del derecho privado regulador de las relaciones entre personas determinadas, éste derecho social era creado por las corporaciones cuyas características eran su autonomía y la circunstancia de que consideraba al hombre no como persona plenamente individual, sino en sus relaciones en su cuerpo social. Señala que el derecho de autor protege al autor como creador de cultura, cuyas obras por su valor intelectual benefician al género humano.

Para Gustavo Radbruch, señaló que el derecho social no es simplemente la idea de un derecho especial destinado a las clases bajas de la sociedad sino que tiene un alcance mucho mayor, se trata de una nueva forma estilística del derecho es decir, la separación del derecho en público y privado no es un principio absoluto, ni tiene un valor apriorístico, ni deriva de un pretendido derecho natural que no existe, sino que su valor es histórico y encuentra su fundamento en el derecho positivo el cual a su vez, posee un valor meramente histórico lo que para el derecho social la igualdad humana no es el punto de partida sino la aspiración del orden jurídico.

Tomando en cuenta la vertiente de esta teoría, el Derecho de Autor modernamente debe ser conceptualizado como una parte de lo que la doctrina llama Derecho Social, un derecho que tiene sólo a la protección de los intereses particulares del individuo sino a establecer áreas de interés público y orden público, en las que la sociedad está involucrada en una protección a ciertos valores en este caso es evidentemente son culturales, como es la identidad nacional, las artes, la literatura, la ciencia, a través de las obras que los mexicanos han creado y que forman parte de lo que se califica como de cultura nacional de México.⁵⁷

Teoría que asimila el Derecho de Autor al Derecho de Propiedad

Al margen de las semejanzas que se pueden encontrar entre el derecho de autor y el real de propiedad se tiene un cúmulo de diferencias de

⁵⁷ *Ibidem.* p. 132.

esencia que impiden sostener válidamente el criterio de ésta tesis; primeramente hay que señalar que significa propiedad, proviene del latín *propietas, -atis, dominio* que se ejerce de la cosa poseída, de conformidad con el derecho romano no dio una definición de propiedad, es decir el propietario tenía las siguientes cualidades; la primera de ellas era la facultad de servirse de la cosa conforme a la naturaleza *ius utendi* o *usus*; la segunda era el derecho de percibir el producto de la cosa sujeta a propiedad *ius fruendi* o *fructus*; tercero era el poder de destruir la cosa o el beneficio de disponer de ella de manera total y definitiva *ius abutendi* o *abusus*; y por último tenía el atributo que le permitía el reclamo de la devolución de la cosa de otros detentadores o poseedores *ius vindicandi*, este último elemento, es fundamental porque no todos los estudiosos lo toman en consideración.

Para Marcel Planiol y Georges Riplet, jurisconsultos galos que fueron ilustres profesores de la Universidad de París, señalaban que la propiedad es el derecho real de usar, gozar y disponer de los bienes de forma absoluta, exclusiva y perpetua. Sin embargo para el ex ministro de la Suprema Corte y autor de obras jurídicas, Rafael Rojina Villegas, estudioso del derecho civil, la propiedad es, “el poder que una persona ejerce de manera directa e inmediata sobre una cosa para aprovecharla totalmente en sentido jurídico, siendo oponible este poder a un sujeto pasivo universal, por virtud de una relación que se origina entre el titular y dicho sujeto”.

Para el maestro Ernesto Gutiérrez y González sostiene que propiedad es el derecho real más amplio para usar, gozar y disponer de las cosas dentro del sistema jurídico positivo de limitaciones y modalidades impuestas por el legislador de cada época.⁵⁸

Cabe señalar las diferencias que existe entre el derecho de autor y el derecho de propiedad:

- El derecho de autor recae o tiene por objeto una cosa inmaterial, es decir, su objeto es la idea del autor o del inventor y para el derecho de propiedad sólo puede recaer en un objeto corporal.

⁵⁸ Gutiérrez y González. *Op. cit.* p. 708.

- El derecho de autor por mandato de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos no puede estar sujeto a limitaciones o restricciones.
- El derecho de autor, la idea del autor en sí, es intransferible, inmodificable por otra persona e indestructible, ya que una idea por nociva que se pueda estimar sólo podrá repudiarse, pero jamás destruirse, porque existe una imposibilidad físico-espacial de hacerlo.
- El derecho de autor, aunque el titular de la idea autorice a otra persona para que explote su derecho, la idea al darse a conocer siempre va ligada al nombre del autor, y en la propiedad de una cosa no imprime a ésta un sello de quién o quienes han sido sus anteriores propietarios, la cosa en propiedad no guarda huella de quién fue su anterior dueño.
- El derecho de autor para que le reporte beneficios económicos a su titular, es preciso que su idea se divulgue y sea conocida por el mayor número de personas, y en el de propiedad implica el uso exclusivo de una cosa y precisamente para que ésta le rinda mayor beneficio al propietario se precisa que sólo él sea quien goce.
- El derecho de autor no es susceptible de adquirirse por usucapión, y la propiedad es adquirida por el poseedor a través de la usucapión una vez que la adquiere, desaparece de la cosa todo vestigio o huella del que fue su propietario.
- El derecho de autor es considerado como bien mueble, mientras que la propiedad es considerada como bien inmueble.
- El derecho de autor confiere un derecho moral a su autor y la propiedad no confiere derecho o aspecto moral alguno a su titular.

Estas son algunas de las diferencias que existen en ambos derechos, por lo que se ha pretendido determinar que son dos instituciones diferentes y en manera alguna se justifica el que se estime al derecho de autor como propiedad.

Criterio Constitucional

Este criterio señala que los privilegios que concede la ley fundamental son el reconocimiento exclusivo de los atributos patrimoniales de los creadores de obras del espíritu que se otorgan por el Estado por determinado tiempo, se desconoce los atributos morales, que son los que tienen supremacía por lo que consideramos al artículo 28 constitucional en su párrafo relativo a los creadores intelectuales, como una norma incompleta que desconoce la realidad de un derecho binario, independientemente de plantear la inconstitucionalidad de la Ley Federal del Derecho de Autor porque ésta rebasa el texto de nuestra Carta Magna que no considera ni reconoce los “atributos morales”, dicha ley no puede ir más allá de lo establecido en la Constitución en aquello que reglamenta.

Cabe destacar que esta teoría aceptada en México es un Derecho de Naturaleza Jurídica propia, el Dr. Ernesto Gutiérrez y González⁵⁹ le dio el nombre de “Privilegios” la cual sostiene que la propiedad es el derecho real más amplio para usar, gozar y disponer de las cosas dentro del sistema jurídico positivo de limitaciones y modalidades impuestas por el legislador de cada época y su fundamento se encuentra en Nuestra Carta Magna en el artículo 28 constitucional párrafo 9, que a su letra dice:

“No constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora.”

El código civil, en su precepto 830, no precisa lo que es la propiedad, y solo se limita a expresar:

“El propietario de una cosa puede gozar y disponer de ella con las limitaciones y modalidades que exigen las leyes”.

El derecho de autor de un acto volitivo de creación del intelecto, que es intangible, protege al autor y lo faculta para divulgar y reproducir las obras que

⁵⁹ *Ibidem.* p. 713.

son parte de la expresión del ingenio humano, garantizando la integridad y respeto de éstas. El autor está legitimado para crear su propio derecho por lo que éste tiene la titularidad de sus ideas (cosas inmateriales) que al ser corpóreo en forma original crea algo nuevo, obras intelectuales que pueden ser de diversa índole. El código civil se refiere únicamente a cosas incorpóreas en su precepto 750, fracción XII, al mencionar los derechos reales sobre inmuebles.

El derecho de autor no tiene límites ni modalidades que la restrinjan lo forma el universo del espíritu, por el contrario cuanto más libertad y seguridad tenga el autor, mayor será el número de creaciones culturales de que disfrute la humanidad y en esto está interesada la sociedad. Una vez que la obra ha quedado fijada en un soporte material es susceptible de reproducirse por el propio creador o por terceros; el propietario de un bien inmueble o mueble carece de esta facultad, por lo que el derecho de autor es un bien mueble, de conformidad con el ordenamiento citado.

Así una vez divulgada la obra, cualquiera se puede beneficiar de su contenido tal es el caso de las obras didácticas, los libros de texto, las enciclopedias, el autor únicamente está autorizado a impedir la reproducción de la obra por parte de su adquirente o poseedor. No hay que olvidar que la obra se protege desde el momento de su creación, no es menester de ninguna formalidad de registro ni cumplimiento de solemnidades o requisitos simplemente el derecho de autor es absoluto y exclusivo, al creador se le concede facultades de modificar, alterar, variar e incluso destruir su obra.

Con lo citado anteriormente nos inclinamos por la teoría de los derechos de la personalidad, lo que en las legislaciones modernas se reconocen como derechos morales del autor, que representan las facultades fundamentales y primordiales del creador, mientras que los derechos patrimoniales o económicos nacen o se derivan de los derechos morales, de éstos dependen de aquellos; y las prerrogativas morales existen siempre en el acto de creación intelectual, los atributos patrimoniales se originan al transmitirse estos derechos, si la obra del ingenio no se enajena permanece en el patrimonio de su autor sin generarse los derechos pecuniarios que no tienen existencia propia.

1.7. VIGENCIA

El 23 de julio de 2003, apareció en el Diario Oficial de la Federación el Decreto de Reformas adicionales a la Ley Federal del Derecho de Autor, que entraron en vigor un día después de su publicación.

Señalando que la vigencia del derecho patrimonial de autor ha sido incrementada a un plazo de 100 años *post mortem auctoris*, según lo dispone el artículo 29, plazo que por igual aplica a las obras póstumas y aquellas hechas al servicio oficial. Con el incremento de setenta y cinco a cien años, México se convierte en el país de Iberoamérica que mayor plazo de protección otorga en favor de los creadores intelectuales. Ello no obstante, y a diferencia de las demás ocasiones en que dicho plazo fue reformado en textos anteriores, en los artículos Transitorios del Decreto respectivo se omitió precisar que la ampliación de dicho plazo sólo beneficiará a aquellas obras que al momento de entrada en vigor de la reforma, aún no hubieren caído al dominio público.

Ahora bien, los derechos patrimoniales estarán vigentes durante la vida del autor y a partir de su muerte, cien años más, en el caso de que la obra le pertenezca a varios coautores los cien años se contarán a partir de la muerte del último y cien años después de divulgadas.⁶⁰

- a) Las obras póstumas, siempre y cuando la divulgación se realice dentro del periodo de protección mientras viva el autor, y
- b) Las obras hechas al servicio oficial de la Federación, las entidades federativas o los municipios.

En caso de que el titular del derecho patrimonial sea distinto al autor, muera sin herederos, la facultad de explotar o autorizar la explotación de la obra corresponderá al autor y a falta de éste, corresponderá al Estado por conducto del Instituto Nacional del Derecho de Autor, quien respetará los derechos adquiridos por terceros con anterioridad. Pasados estos términos la obra pasará al dominio público.

⁶⁰ Artículo 29 Ley Federal del Derecho de Autor

1.8. DOMINIO PÚBLICO

Cuando el plazo otorgado en cada legislación nacional como vigencia del derecho patrimonial vence la obra cae en el dominio público, lo que significa que cualquiera puede utilizarla libremente, sin obligación de remuneración alguna, siempre y cuando se observen rigurosamente los derechos morales correspondientes es decir, se respete la paternidad y la integridad de la obra de que se trate.⁶¹

Con otras palabras el dominio público es el conjunto de todas las obras que pueden ser explotadas por cualquier persona sin necesidad de ninguna autorización, principalmente en razón de la expiración del término (plazo) de protección, con la sola restricción de respetar los derechos morales de los respectivos autores, bien es libre el uso de la obra de un autor anónimo mientras el mismo no se dé a conocer o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado.

Por otra parte, es necesario poner atención en la figura del dominio público está relacionado con las obras que están en condiciones de ser libremente empleadas, una vez que dejaron de ser vigentes los derechos patrimoniales del autor o el titular de éstos, según el artículo 29 de la LFDA, con la única restricción de respetar los derechos morales del mismo son, entre otros aspectos, imprescriptibles. El derecho patrimonial está vigente durante la vida del autor y cien años después de su muerte o la del último coautor, o bien, cien años después de divulgada una obra.

El dominio público, como lo entendemos, es la riqueza de información que está libre de barreras de acceso o de reutilización usualmente asociada a la protección de la propiedad intelectual, ya sea porque está libre de cualquier protección de derechos o porque los titulares de derechos han decidido eliminar dichas barreras, es la base de nuestra propia comprensión expresada por nuestro conocimiento y nuestra cultura común.

Con otras palabras, es el material en bruto que se deriva de nuestro conocimiento y se crean nuevas obras, con el cual el dominio público actúa como un mecanismo de protección que garantiza que este material esté disponible sólo a su coste de reproducción y que todos los miembros de la

⁶¹ Caballero. *Op. cit.* p. 18.

sociedad puedan construir a partir de él. Tener un dominio público saludable y próspero es esencial para el bienestar social y económico de nuestras sociedades.

El dominio público juega un papel capital en los ámbitos de la educación, la ciencia, el patrimonio cultural y la información del sector público, es decir, un dominio público saludable y próspero es uno de los pre-requisitos para garantizar que los principios del artículo 27 (1) de la Declaración Universal de los Derechos Humanos *‘Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes ya participar en el progreso científico y sus beneficios’*, pueda ser disfrutado por cualquiera en cualquier parte del mundo.

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 independientemente de las causales de entrada de éstas en el dominio público existe la modalidad del derecho de autor denominada “ Dominio Público General “, “Dominio Público Pagante”, “Dominio Público Remunerado o 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.⁶²

La institución del dominio público remunerado estuvo reconocida en México y reglamentada por el artículo 81 de la LFDA, conforme del ingreso total por la explotación de obras del dominio público, debería entregarse un dos por ciento a la Secretaría de Educación Pública para fomentar las instituciones que beneficien a los autores, como cooperativas u otras similares, el mismo precepto facultaba a dicha Secretaría para determinar los casos de excepción de ese gravamen a fin de fomentar actividades encaminadas a la difusión de la cultura general.

Sin embargo en 1993 con las reformas que sufrió la ley autoral, el artículo 81 fue sustituido por el que establece que es libre la utilización de obras del dominio público, con la sola limitante de que se respeten las prerrogativas de carácter moral consistentes en el reconocimiento del derecho

⁶² Rangel. *Op. cit.* p. 154.

de paternidad y en el derecho de integridad de la obra, como de modo expreso está consignado por el artículo 152 de la LFDA.

CAPITULO SEGUNDO

DERECHOS CONEXOS

2. DERECHOS CONEXOS

Estos derechos surgen ante la necesidad de proteger sus participaciones en las obras tal fue el caso de la fonografía, el cinematógrafo, la radiofonía, estos medios de comunicación constituyeron una fuente de trabajo fueron un gran aliciente con la incursión del fonograma y la radio, ante tal situación los músicos se fueron quedando sin empleo al ser desplazados por estos medios, por lo que buscaban un apoyo laboral a través de la Organización Internacional del Trabajo, el cual tenía como finalidad mejorar las condiciones laborales en todo el mundo por medio de una acción de tipo internacional, con lo que buscaba que un instrumento jurídico garantizara la defensa del trabajo de los músicos y actores que previamente había quedado fijado en un soporte material, éste instrumento fue la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, aprobada en 1961 entrando en vigor en 1964, tomando en cuenta que nuestro país forma parte de esta convención.

Ahora bien como resultado de la evolución de la técnica y de las comunicaciones una de las características fue la comunicación directa con el público de las obras de los autores, los artistas intérpretes y ejecutantes, quienes vieron seriamente afectadas sus prestaciones artísticas lo que originó la exigencia de una protección legal acorde con las circunstancias. Sin embargo obtuvieron reconocimiento de sus derechos en la Convención de Roma, donde se tuvo cuidado de salvaguardar al menos teóricamente, el derecho de autor al disponer en su artículo primero que la protección en ella prevista no afectaría en modo alguno la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. La referida norma orienta a los estados contratantes para que cuando legislen en materia de derechos conexos a nivel nacional eviten adoptar soluciones que pudiesen afectar la protección del derecho de autor.

Estos derechos por el hecho que para su existencia requieren necesariamente a su vez de la presencia de una obra original pueda ser ejecutada o interpretada, es decir, que un artista pueda interpretar un personaje o una melodía es necesario que previamente el autor original destaque la existencia del personaje o de la melodía y así el intérprete o ejecutante logre dar vida a la obra original generando con su interpretación la protección al derecho accesorio, mientras que el autor original es la persona física que ha creado la obra literaria o artística.⁶³

Los derechos conexos tienen un principio previo de existencia, el derecho de autor, pero de ello no puede desprenderse necesariamente una relación de subordinación de un derecho sobre autor, sino de la lógica que impera en la existencia del reconocimiento que la ley hace de los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, organismos de radiodifusión y como aportación a la cultura de los derechos de autor y conexos en el mundo, a los editores de libros, los cuales han sido reconocidos por primera vez en nuestra Ley Autoral.

Los derechos conexos son derechos que en ciertos aspectos se parecen al derecho de autor, su finalidad es proteger los intereses jurídicos de ciertas personas y de ciertas entidades jurídicas que contribuyen a poner las obras a disposición del público, un ejemplo muy claro es el cantante o el músico que interpreta o ejecuta la obra de un compositor ante el público. El objeto general de los derechos conexos es proteger a las personas u organizaciones que aportan creatividad, técnica y organización al proceso de poner una obra a disposición del público.

Ahora bien, la protección jurídica de los productores de fonogramas, de los organismos de radiodifusión y de los editores de libros, en el marco de los derechos de autor, es la que se otorga a los derechos conexos ya que éstos son autónomos, independientemente de que la naturaleza sea similar a la de los creadores de la obra que se representa, ejecuta, interpreta, fija o se emite, es decir, con el desarrollo de las técnicas de grabación sonora y la posibilidad de una reproducción relativamente fácil de tales grabaciones ha provocado la necesidad de proteger a los productores de fonogramas.

⁶³ Carrillo. *Op. cit.* p. 41.

Sin embargo, con la disponibilidad en el mercado de cantidades crecientes de dispositivos de grabación y de reproducción gráfica han creado el problema de la copia ilícita de grabaciones y libros, que hoy se ha convertido en un problema general como resultado de lo anterior, los artistas, intérpretes o ejecutantes, buscaban su propia protección, los productores de fonogramas, organismos de radiodifusión y editores de libros comenzaron a buscar su protección contra la duplicación no autorizada de sus fonogramas y libros, así como el derecho a una remuneración por la utilización de fonogramas con fines de radiodifusión y de otras comunicaciones al público.

Cabe señalar que la regulación nacional de las prerrogativas de los artistas intérpretes o ejecutantes tiene como base los principios de la Convención Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, en el mismo tratado se apoyan los preceptos reglamentarios de los organismos de radiodifusión, así como los que se refieren a los productores de fonogramas, complementados con las normas provenientes del Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizadas de sus Fonogramas, vigente en México,⁶⁴ por otra parte nuestra legislación no define propiamente los derechos conexos al derecho de autor, pero en el sentido del artículo primero del mismo convenio, establece la relación entre ambos y el respeto habido entre ellos.

Es decir, los derechos conexos al derecho de autor se fundan en la protección que el Estado brinda a quienes interpretan o ejecutan obras del ingenio, éstas últimas generadoras de derechos autorales así como la protección particular de los industriales que realizan un esfuerzo para poner a disposición del público, cantidades masivas de ejemplares o de audiciones y difusiones de obras, los productores por el esfuerzo que deriva de un derecho de autor previo.

La LFDA confiere derechos patrimoniales a los titulares de los derechos conexos, los cuales son en esencia distintos a los derechos de autor, de su común denominador el derecho conexo representa un derecho de oposición que a diferencia del derecho de autor, no otorga a su titular una

⁶⁴ Rangel. *Op. cit.* p. 119.

potestad de hacer en sentido amplio o por lo menos tan amplio como en el caso del derecho de autor, pues tan sólo le faculta para impedir que terceros efectúen las conductas ilícitas contempladas por la ley. Los derechos conexos se encuentran regulados en el Título V “Derechos Conexos, Capítulos del I al VI.

El ordenamiento autoral establece diversos tipos de derechos conexos, de acuerdo con el sujeto a quien se aplica, cada grupo de titulares de este tipo de derechos posee una normatividad adecuada a su propia naturaleza e intereses.

Se entiende por derechos conexos los que se refieren a la protección de los intereses de artistas, intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, productores de videogramas, organismos de radiodifusión y editores de libros, en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores para toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información, sonidos e imágenes, a continuación se analizan cada uno de ellos.

2.1.1. ARTISTAS, INTÉRPRETES O EJECUTANTES

Primeramente hay que decir que el artista es la persona física quien interpreta, no quien la crea, partiendo de que el artista es el género y se divide en intérprete o ejecutante; el primero se vale de su propio cuerpo para comunicar la obra y el segundo, se vale de algún instrumento.

El artista intérprete es un intermediario entre el creador y el público, pues transmite un pensamiento ya expresado entera y concretamente por el autor de la obra, sin embargo para Carlos Villalba,⁶⁵ señala es necesario que para provocar en el público la emoción estética correspondiente, este no aporta algo nuevo respecto de los elementos que constituyen la obra que como tal se presenta completa en su ideología.

Hay que hacer una diferencia entre intérprete y ejecutante, el primero consiste en transmitir al público una obra artística o literaria valiéndose de su

⁶⁵ Villalba, Carlos Alberto. “*Derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas, organismos de radiodifusión: Relaciones con el derecho de autor*”. Buenos Aires. Editorial Zavala. 1976. p 27.

voz, de su cuerpo o de alguna parte de su cuerpo, mientras que el segundo transmite e interpreta una obra auxiliándose de un instrumento musical, destacando a los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en este rubro, porque los intérpretes y ejecutantes gozan del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones, así como el de oponerse a toda modificación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.⁶⁶

Éstos tienen el derecho a oponerse en los siguientes supuestos:

- La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;
- La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material,
- La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

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

Retomando un poco la naturaleza de los intérpretes, una de las teorías que la doctrina ha dado a conocer es la que apoya la siguiente afirmación, el derecho de intérprete es semejante al derecho de autor y solo constituye uno de sus aspectos; el intérprete es un colaborador del autor de la obra, es un adaptador de la obra primigenia; es un derecho de la personalidad que se funda en el derecho del trabajo.⁶⁷ Al considerar esta corriente que considera que los derechos de los intérpretes son semejantes a los de los autores, el intérprete no es un nuevo creador sino un intermediario, cuya actividad no es una creación autónoma, no es autor ni suya la obra intelectual nueva, es decir, 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

⁶⁶ Carrillo. *Op. cit.* p. 49.

⁶⁷ Villalba *Op. cit.* p. 24.

autonomía a su interpretación deja de ser ésta 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, el derecho de intérprete es distinto al del autor, pero similar y conexo con éste y de carácter intelectual. De tal forma que desde ésta perspectiva que considera que el derecho de los intérpretes tiene perfiles propios y originales dimana de una actividad artística que debe ser protegida como acto inseparable de la actividad personal, al mismo tiempo que es una actividad artística tiene la capacidad de independizarse de las personas a través de la fijación y de la radiodifusión.⁶⁸

En 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 conforme a la cual, ambos derechos, el del autor y del intérprete, tienen como causa eficiente una creación que hace nacer para ambos un tratamiento paralelo.

Los artistas intérpretes o ejecutantes también gozan de lo que el derecho intelectual llama derecho moral y derecho patrimonial, considerados como atributos morales y patrimoniales.

El derecho moral de los artistas intérpretes o ejecutantes salvaguarda su nombre, fama, personalidad, el derecho de iniciar y terminar su ejecución o interpretación, el derecho de lo inédito, para prohibir la fijación en soportes materiales destinados a la producción sonora o visual de ejecuciones e interpretaciones que no sean de la completa satisfacción del artista, quien siempre busca la perfección.⁶⁹

Por lo que respecta al derecho patrimonial se deriva de la explotación autorizada y es la remuneración económica por el uso de la ejecución o interpretación que debe pagarse, de conformidad con los convenios celebrados con los usuarios o bien con las tarifas aprobadas por el Estado.

Ahora bien, en el caso de los conexos de contenido patrimonial se manifiestan a través de un derecho de oposición ante quien pretendiere

⁶⁸ Rangel. *Op. cit.* p. 125.

⁶⁹ Loredó. *Op. cit.* p. 135.

efectuar una comunicación pública de su interpretación o ejecución, en el sentido del derecho autoral de comunicación pública, se entiende por la misma, todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a todo o una parte de la interpretación, ante quien pretendiese fijar por primera vez en un soporte material la interpretación o ejecución de una obra, o ante quien pretendiese reproducir las fijaciones autorizadas por el artista.

Sin embargo hay que destacar que el estudio y el análisis de las formas y el momento en que el músico y el actor adquieren la calidad de artista intérprete y ejecutante es porque existe una convicción incluso entre los profesionales de estas categorías, de que solamente se otorga dicha calidad cuando el sonido o la imagen, o ambos son grabados o fijados en soportes materiales, cualquiera que sea su naturaleza y estos son explotados o usados en forma diferida por la radio o la televisión.

En nuestro país la legislación autoral hace mención del artista intérprete y artista ejecutante, el actor con su gama de actividades escénicas y su diversidad de manifestaciones es un artista intérprete; mientras que el músico con su labor de divulgación de sonidos melódicos y su virtud para cautivar constituye el artista ejecutante; ambos tienen un gran valor por su calidad artística e indispensables, los dos en el mundo del arte deben gozar de la misma protección legal.

Aunado, el derecho de autor al igual que el derecho conexo de reconocimiento e integridad, corresponde al derecho inherente a la persona de que su nombre sea siempre mencionado cuando se haga referencia a su interpretación o ejecución, así como al hecho de que no sea mutilada, deformada o en cualquier manera modificada su actuación o interpretación, es decir, protege al artista en la relación con su interpretación y su ejecución sin que se denominen derechos morales los cuales, según los tratados internacionales reservan en exclusividad para el derecho autoral.⁷⁰

Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, como grupos musicales, coros, orquestas o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de

⁷⁰ Serrano. *Op. cit.* p. 74.

oposición, se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.

Con la reforma que sufrió nuestra legislación en el 2003, añadió un artículo por el cual estableció un derecho análogo a las regalías, que corresponde al artista, intérprete o el ejecutante a percibir una remuneración por el uso o explotación que de sus interpretaciones o ejecuciones se hagan con fines de lucro directo indirecto, así del mismo modo en que sucede con la institución de la regalía también añadida en esa reforma, queda la confusión si se trata de un derecho adicional al tradicional derecho conexo que consiste en obtener una contraprestación por la autorización hecha por el titular del derecho para fijar y reproducir sus interpretaciones o ejecuciones; y con la misma reforma se extendió la protección a los derechos conexos de cincuenta a sesenta y cinco años.

Cabe destacar que los derechos conexos en su contenido patrimonial, se manifiestan a través de un derecho de oposición ante quien pretendiere efectuar una comunicación pública de su interpretación o ejecución, en el sentido del derecho autoral de comunicación pública, se entiende por la misma todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a todo o parte de una interpretación, ante quien pretendiese fijar por primera vez en un soporte material la interpretación o ejecución de una obra o bien ante quien pretendiese reproducir las fijaciones autorizadas por el artista.

Otro punto importante en este tema es el referente a los contratos para estos artistas, el cual debe contener claramente las condiciones, términos y modalidades según los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público la interpretación o ejecución; el periodo de protección de los artistas, intérpretes y ejecutantes es de cincuenta años a partir de la primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma; la primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas; y la transmisión por primera vez a través de la radio, la televisión o cualquier medio.

En el contrato de interpretación o ejecución deberán precisarse los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución, salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la

producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma independiente el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual a menos que se acuerde expresamente.⁷¹

Ahora bien, los derechos conexos de artista intérpretes o ejecutantes, de contenido patrimonial tienen diferencias respecto a los derechos patrimoniales de autor, los primeros se extinguen del todo cuando el artista, intérprete o ejecutante ha dado su autorización para la fijación en un medio material, de su interpretación o ejecución, mientras que los derechos patrimoniales de autor, los derechos conexos tienen también un límite temporal, es decir, llegado el término que la ley señala se extingue completamente el derecho de oposición.

2.1.2. PRODUCTORES DE FONOGRAMAS

Nuestra legislación autoral define a los productores de fonogramas con el concepto esencial que da el Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, el cual define al fonograma como toda fijación exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos o de representaciones digitales de los mismos.

Los productores de fonogramas son las empresas disqueras dejando en claro que la interpretación la hace el productor del fonograma, porque son intermediarios que permiten la difusión de la cultura o bien es la persona física o moral bajo cuya iniciativa, responsabilidad y coordinación se fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos de una interpretación, ejecución u otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos, si bien los derechos que surgen al productor sobre el fonograma le son propios, se posibilitan a partir del momento en que el autor de la obra musical o literaria autoriza su inclusión en el fonograma y éste se incorpora a un soporte material que puede ser en un disco o la cinta.

⁷¹ Carrillo. *Op. cit.* p. 50.

Hay que señalar que el productor de fonogramas o grabaciones sonoras, es quien elabora el soporte material, en el que han quedado fijados los sonidos por primera vez, y este soporte material por sí no es una obra del ingenio, ni el productor es autor de su contenido, sino que solamente es un industrial, un comerciante y usuario de creaciones intelectuales a las que incorpora los avances de la tecnología.

El contenido de los derechos conexos cuya titularidad corresponde a los productores de fonogramas corresponde también a la facultad potestativa:

- De autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta, total o parcial de sus fonogramas, así como la explotación directa o indirecta de los mismos.
- Serán copias lícitas las que hayan sido introducidas legalmente en el comercio con la autorización del titular de los derechos de autor o por la persona a quien haya concedido licencia.
- Pueden autorizar o prohibir la distribución pública del original y de cada ejemplar del fonograma mediante la venta u otra manera incluyendo la distribución a través de señales o emisiones,
- La adaptación o transformación, explotación,
- El arrendamiento comercial del original o de una copia del mismo, aun después de la venta siempre y cuando no se lo hubieren reservado los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, esta facultad abarca el sentido prioritario de los derechos de autor sobre los derechos conexos, toda vez que esta facultad está condicionada a que los titulares de los derechos patrimoniales de autor no se hubieren reservado esa potestad como producto de sus propios derechos de autor y obedece al sentido mercantil, respecto de los que obtiene el productor, que es el auténtico titular de los derechos conexos.

Una de las formalidades que deberán ostentar los fonogramas, es el símbolo (P) acompañado de la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación,⁷² la omisión de este requisito es una infracción en materia

⁷² *Ibidem.* p. 51.

de derechos de autor aplicando la debida multa, esta obligación nace de la Convención de Roma, también concede protección a los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de los mismos, como la importación de tales reproducciones con el propósito de distribuirlos al público.

Otra facultad mas es que implica la prohibición o autorización de la distribución pública del original y de cada ejemplar del fonograma mediante venta u otra manera incluyendo su distribución a través de señales o emisiones, lo que conduce a que son los productores de fonogramas quienes pueden permitir o prohibir que sus productos sean distribuidos al público o a persona determinada, tanto de las reproducciones como de cada ejemplar, en cualquier forma de transmisión del uso o la propiedad, y derivado de esta última tiene el productor sobre el producto final de su industria, posee la misma potestad sobre la adaptación o transformación del fonograma, entendiéndose como las modificaciones que con fines comerciales se pretendan hacer al producto original.⁷³

Una facultad mas consiste en autorizar o prohibir el arrendamiento comercial del original o de una copia del fonograma, aun después de la venta del mismo siempre y cuando no se lo hubieren reservado los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, ésta abarca el sentido prioritario de los derechos de autor sobre los derechos conexos, toda vez que esta potestad está condicionada a que los titulares de los derechos patrimoniales de autor no se hubieran reservado esa facultad como productor de sus propios derechos de autor y obedece al sentido mercantil, de lo contrario resultarían desproporcionados los beneficios de quien adquiere un fonograma para después arrendarlo a escala comercial, respecto de los que obtiene el productor que es titular de los derechos conexos.

Cabe señalar que los productores de fonogramas tienen la obligación de notificar a las Sociedades de Gestión Colectiva de Interés Público los datos de etiqueta de sus producciones y de las matrices que se exporten, indicando los países en cada caso con el fin de controlar el pago de las regalías y el destino de dichas matrices en el extranjero y la protección que se les otorga a los productores de fonogramas es de setenta y cinco años a partir de la primera

⁷³ Serrano. *Op. cit.* p. 79.

fijación de los sonidos en el fonograma sin embargo existe una limitación respecto a los derechos conexos de los productores de fonogramas, una vez que un fonograma haya sido introducido legalmente a cualquier circuito comercial ni los artistas, intérpretes o ejecutantes, ni los productores de fonogramas podrán oponerse a su comunicación directa al público, siempre y cuando los usuarios que lo utilicen con fines de lucro efectúen el pago correspondiente a aquéllos.

2.1.3. ORGANISMOS DE RADIODIFUSIÓN

Conforme al Convenio de Roma y nuestra legislación autoral establecen los derechos conexos otorgados, tienen por objeto regular los derechos otorgados a las entidades valiéndose del espectro electromagnético, difunden emisiones cuyo contenido puede ser variado como culturales, deportivos, informativos, musicales, de diversión, entre otros e integrar múltiples elementos que convergen en la programación de una emisión de radiodifusión.

Para tales efectos se considera organismo de radiodifusión, la entidad concesionada o permitida capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción, por parte de una pluralidad de sujetos receptores, estos organismos abarcan tanto la radio como la televisión, así como la comunicación por satélite; y por radiodifusión debemos entender la transmisión por cualquier medio inalámbrico de sonidos o de imágenes para su recepción por el público, de aquí es posible derivar el concepto de organismos de radiodifusión, entendiendo por estos a todos aquellos que transmiten sonidos, como las estaciones de radio, o que transmiten imágenes y sonidos como las estaciones de televisión.⁷⁴

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que el concepto de emisión o transmisión, es la comunicación de obras, de sonidos o de sonidos con imágenes por medio de ondas radioeléctricas, por cable, fibra óptica u otros procedimientos análogos, éste concepto comprende también el envío de señales desde una estación terrestre hacia un satélite que posteriormente las

⁷⁴ *Ibidem.* p. 90.

difunde⁷⁵ y por retransmisión se entiende la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión, asimismo la grabación efímera es la que realizan los organismos de radiodifusión cuando por razones técnica o de horario y para el efecto de una sola emisión posterior, tienen que grabar o fijar la imagen , el sonido o ambos anticipadamente en sus estudios, de selecciones musicales o partes de ellas, trabajos, o estudios científicos, obras literarias, dramáticas, coreográficas y en general cualquier obra apta para ser difundida.

Cabe señalar que estos organismos tienen el derecho de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones:

1. La retransmisión;
2. La transmisión diferida;
3. La distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema;
4. La fijación sobre una base material;
5. La reproducción de las fijaciones, y
6. La comunicación pública por cualquier medio y forma con fines directos de lucro.

Por lo que respecta a sus facultades estas versan sobre dos fines específicos, señalados en los tres primeros puntos los cuales se refieren a diferentes formas de difusión y son actos que sólo pueden ser efectuados por otros organismos de radiodifusión; otro grupo de objetivos son del punto cuatro a seis, que se refiere a la fijación, reproducción y comunicación al público de las propias reproducciones, es decir, la fijación en cualquier medio de los contenidos de lo radiodifundido, así como su comunicación esta última cuando se haga con fines directos de lucro.⁷⁶ Hay que tener en cuenta que la limitación temporal a que se sujetan los derechos conexos de los organismos de radiodifusión tienen una vigencia de cincuenta años a partir de la primera emisión o transmisión original del programa.

⁷⁵ Carrillo. *Op. cit.* p. 53.

⁷⁶ Serrano. *Op. cit.* p. 33.

2.1.4. EDITORES DE LIBROS

Cabe destacar que en el ordenamiento constitucional de 1836 se establecieron los derechos y obligaciones de los mexicanos, respecto al poder imprimir y circular sin necesidad de previa censura de sus ideas políticas; la actividad de imprimir, que es reproducir es propia del editor, por lo que a esta disposición la podemos considerar como el primer antecedente legal para las casas editoriales, mientras que en el Código Civil de 1870 reconoce el derecho de reproducir obras por cualquier medio.

En el caso de los Editores de Libros hubo una gran evolución en la legislación autoral, se reconoce una importante labor de los mismos para la industria del libro y desarrollo de la cultura, teniendo como finalidad que no sean explotados los libros sin autorización del autor y evitar la piratería, de tal forma que con la inclusión de los editores de libros se constituyó una innovación en el campo de los derechos de autor, anteriormente se habían contemplado los derechos de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, así al incluir en la nómina de titulares de derechos conexos al derecho de autor a los editores de libros se reconoce la importante labor de los mismos para la industria del libro, para la educación en México y para el desarrollo de nuestra cultura.

Los Editores de libros hoy se encuentran regulados en la Ley Federal del Derecho de Autor, Título V, relativo a los derechos conexos, entendiéndose por éstos a la persona física o moral que selecciona o concibe una edición y realiza por sí o a través de terceros su elaboración, por lo tanto tienen derecho de autorizar o prohibir

- La reproducción directa o indirecta, total o parcial de sus libros, así como la explotación de los mismos;
- La importación de copias de sus libros hecha sin su autorización;
- La primera distribución pública del original y de cada ejemplar de sus libros mediante venta u otra manera.

Para tales efectos, se considera libro a toda publicación unitaria, no periódica, de carácter literario, artístico, científico, técnico, educativo, informativo o recreativo, impresa en cualquier soporte cuya edición se haga en su totalidad de una sola vez en un volumen o a intervalos en varios volúmenes

o fascículos. Comprenderá también los materiales complementarios en cualquier tipo de soporte, incluido el electrónico que conformen conjuntamente con el libro, un todo unitario que no pueda comercializarse separadamente.

Esta definición marca una diferencia entre el libro como una unidad artística y como unidad de producto de la industria editorial ya que no se asimila a las publicaciones periódicas como los diarios y revistas, ya que el objeto de protección es la industria abocada a la producción de estos bienes culturales, sin que en ello intervengan criterios discriminatorios sobre los contenidos, sin embargo, la definición en la legislación de la materia no se limita al tradicional formato de papel, sino que incluye y asimila a los libros cualquier otro soporte material que pueda ser comercializado.

Por lo que respecta a los derechos de los editores de libros consisten en la potestad sobre sus ediciones, no sobre las obras por ellos editadas, pues éstas poseen su propio régimen de derechos de autor sino sobre el contenido material que constituye la edición,⁷⁷ sin olvidar que una de las facultades incluidas en el derecho conexo concedido a los editores de libros, es el de la exclusividad sobre las características tipográficas y de diagramación para los libros que editen, al igual que en otros casos de derechos conexos el límite temporal para su protección es de cincuenta años contados a partir de la primera edición del libro de que se trate, de aquí nace la importancia de indicar la fecha de edición, tomando en cuenta que la función específica del editor,⁷⁸ es publicar obras personales de otro, haciéndolas imprimir y reproducir en un número convenido de ejemplares.

Los derechos de los editores de libros comparten la naturaleza y funcionamiento de los demás derechos conexos, que consisten en una potestad sobre sus ediciones no sobre las obras por ellos editadas ya que poseen su propio régimen de derechos de autor, sino sobre el contenido material que constituye la edición.

No hay que olvidar que las obras de dominio público pueden ser libremente utilizadas por cualquier persona, respetando los derechos morales del autor es decir, reconocerle la paternidad de la obra, no deformarla, mutilarla

⁷⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁸ Rangel. *Op. cit.* p. 123.

o modificarla, así como el de respetar la honra, prestigio y reputación del creador.

2.1.5. PRODUCTORES DE VIDEOGRAMAS

Primeramente hay que proporcionar la definición de videograma, es la fijación de imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes de una obra audiovisual o de la representación o ejecución de otra obra o de una expresión del folclor, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido, de tal forma que el videograma es exclusivamente un soporte material al que se le ha incorporado una obra audiovisual.

En esta definición puede encontrarse las notas substanciales del videograma, su contenido y mecanismo que siguiendo el principio de independencia de los medios, abarca cualquier soporte material en que se plasmen, es decir el videograma es la fijación de imágenes que dan la sensación de movimiento con o sin sonido lo cual abarca, la cinematografía.

Por ende, el productor de videogramas puede ser una persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual, éste tiene el derecho de autorizar o prohibir:

- Su reproducción, distribución y comunicación pública

Su única limitante se dispone de la temporalidad, este derecho está protegido durante cincuenta años a partir de la primera fijación de las imágenes en el videograma, que bien puede ser casete, disco, disquete o cualquier otro tipo de soporte material.⁷⁹

De acuerdo con el artículo 9, párrafo 3 del Convenio de Berna, toda grabación sonora o visual será considerada como una reproducción en el sentido de la realización de uno o más ejemplares o copias de una obra o de

⁷⁹ Disco, cinta, disco compacto o cualquier otro medio existente o por inventarse.

una parte sustancial de ella en cualquier forma material,⁸⁰ con inclusión de la grabación sonora y visual, según consigna el glosario de la OMPI.

2.2. EL VIDEOGRAMA

Otro punto importante que hay que señalar es el videograma, que etimológicamente es una palabra híbrida que se compone de dos vocablos, el primero es, video, del latín *visio*, que significa ver, mirar, percibir por medio del órgano de la vista y grama, del griego *gramma* que significa letra, escritura o descripción que puede definirse como el registro o la fijación de imágenes con o sin sonido, en un soporte material idóneo que permite su reproducción.

Por otra parte para que una producción del intelecto, sin importar el género o el medio de expresión empleado se considere obra, debe contener el elemento de originalidad literaria o artístico, susceptibles de protección legal; por lo que el videograma es el soporte material en el que se encuentra incorporado la obra audiovisual objeto del derecho de autor.

Ahora bien, hay que señalar que el videograma es un término frecuentemente empleado para referirse a toda clase de fijaciones audiovisuales incorporadas en casetes, discos u otros soportes materiales, ésta se refiere únicamente a la fijación de material audiovisual.

La Ley Federal del Derecho de Autor, dentro del capítulo de los productores de videogramas define el término en su artículo 135 señalando:⁸¹

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

En esta definición legal encontramos las notas sustanciales del videograma, su contenido y mecanismo, siguiendo el principio de

⁸⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁸¹ Artículo 135 Ley Federal del Derecho de Autor

independencia de los medios, abarca cualquier soporte material en que se plasmen, el videograma⁸² es la fijación de imágenes que den la sensación de movimiento, con o sin sonido, lo cual abarca, la cinematografía.

Ahora bien, el productor de videograma es la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual.⁸³ Es decir el productor de videograma, siguiendo el esquema establecido para los editores de libros y productores de fonogramas, puede ser tanto una persona física como moral, tampoco es requerida la reiteración de los actos para darle carácter, únicamente está asociada a esta definición el hecho de que la fijación sea primigenia, realizada por primera vez, ya que de lo contrario no estaríamos ante la presencia de la figura del productor, sino de una empresa de reproducción o ante una versión de un videograma original.⁸⁴

En el contenido de los derechos conexos inherentes al productor de videogramas se reduce la facultad de autorizar o prohibir reproducción, distribución y comunicación pública de sus productos; en cuanto a las limitaciones, únicamente se dispone de la temporalidad sujeta al término de cincuenta años a partir de la primera fijación de las imágenes en el videograma.⁸⁵ Con lo antes citado existe el consenso de que es simplemente un soporte material de la obra audiovisual es decir, el videograma es a la obra audiovisual lo que el libro a la obra literaria.

Por otra parte para determinar a quién le corresponden los derechos de autor sobre las obras de éste género, resulta una situación compleja por la multiplicidad de sujetos que intervienen en su realización comúnmente contratados por un productor sin negar la posibilidad, es difícil pensar que una obra audiovisual y más aún una cinematográfica pueda ser creada total y absolutamente por una sola persona física, que sea autor del argumento, del guión, de la música, fotógrafo, iluminador, maquillista, técnico, que la actúe, la dirija y la produzca.

⁸² Serrano. *Op. cit.* p. 89.

⁸³ *Ibidem* p. 90.

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ Carrillo. *Op cit.* p. 52.

La obra audiovisual por su especial estructura generalmente es una obra en colaboración y como tal es el producto final de las aportaciones creativas y artísticas siempre identificables que convergen en su realización, la cual se protege en forma independiente de dichas aportaciones, sin que por ello éstas pierdan su protección.

Lo que significa que las aportaciones susceptibles de poderse separar de la obra en colaboración, para que sea empleada en otros medios tienen una doble protección; en tanto aportaciones con posibilidades de autonomía y en tanto que forma parte de un todo que es la obra audiovisual.

Sin embargo siguiendo la línea de Parilli el problema de la titularidad no ha quedado muy claro, ya que señala que el conflicto surge de la confusión entre tres situaciones jurídicas distintas: la autoría que debe corresponder siempre a las personas físicas que crean la obra, la titularidad originaria de los derechos morales y patrimoniales sobre la misma que debe pertenecer a los autores y la titularidad derivada sobre los derechos de explotación, que por efectos de la ley puede corresponder total o parcialmente a una persona moral.

Con lo antes citado, para los países que siguen la tradición jurídica latina, solo las personas físicas pueden tener calidad de titulares originarios de los derechos de autor sobre obras literarias o artísticas, lo que significa que a las personas jurídicas sólo se les reconoce una titularidad derivada en virtud de una cesión legal o presunta de esos derechos.

Por otra parte las legislaciones que corresponden a la tradición jurídica anglosajón, admiten la posibilidad de que el derecho de autor pertenezca primigeniamente, tanto a las personas jurídicas como a las naturales.

Por lo consiguiente la materia en estudio confiere a los autores intelectuales en relación con sus obras dos tipos de facultades o derechos, los derechos morales que se refieren a la paternidad de la obra y a oponerse a toda mutilación o deformación de la misma y respecto a los derechos patrimoniales que le confieren el derecho de explotar temporalmente su obra con fines de lucro, cuyos plazos de protección difieren de un país a otro.

Con lo que se puede afirmar que las leyes nacionales pertenecientes a la tradición jurídica latina, establecen en forma expresa que el periodo de protección de las facultades morales es ilimitado o perpetuo, por el contrario, las legislaciones que corresponden a la tradición anglosajona que reconocen

los derechos morales, limitan su vigencia a un plazo determinado en la ley o bien mientras subsistan los derechos pecuniarios, y a falta de disposición expresa, se entiende que estos se extinguen a la muerte del autor.

En cuanto a las prerrogativas de carácter económico, a nivel mundial la gran mayoría de los ordenamientos jurídicos que regulan la materia, sino es que todos, las protegen por lo menos durante la vida del autor, por lo que hace a su tutela *post mortem*, tendencia actual que consiste en fijar plazos que varían entre los 50 y los 75 años transcurridos por los cuales las obras caen al dominio público y cualquier persona puede utilizarlas sin obtener previamente la autorización del titular del derecho de autor, ni pagará remuneración alguna por su uso.

2.3. LA OBRA AUDIOVISUAL

Aunque en los inicios del cine el cortometraje fuera el formato generalizado, el desarrollo del cine industrial hizo que la duración de las obras aumentase hasta los aproximadamente 100 minutos de un largometraje convencional, relegando el cortometraje a obras experimentales o documentales tomando en cuenta su consolidación en el cine de vanguardia, en los noticiarios, en el cine educativo, industrial y documental, en el aprendizaje del oficio cinematográfico, por lo que en el cortometraje ha sido periódicamente reivindicado por nuevas generaciones de creadores, que tanto individualmente como en colecciones de episodios, lo han utilizado como medio accesible de dar a conocer sus nuevas propuestas.

Cabe destacar que la obra audiovisual en la opinión de Ricardo Antequera Parilli, señala que “es toda creación original perceptible a la vez por el oído y por la vista, que consta de una serie de imágenes relacionadas y de sonidos concomitantes, grabados sobre un material adecuado para ser ejecutada mediante la utilización de mecanismos idóneos.”⁸⁶

Ahora bien, los ejemplos de obras audiovisuales de obras cinematográficas sonoras y todas las demás que se expresan mediante un proceso análogo a la cinematografía, tales como las producciones televisivas o

⁸⁶ Antequera Parilli, Ricardo. “*Derecho de Autor*” Tomo I. Editorial Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual 1998. p. 192.

cualquier otra producción de imágenes sonoras fijadas sobre cintas magnéticas, discos, Parilli afirma que han sido incluidas dentro de este género aquéllas cuyas imágenes no están sonorizadas de tal forma, señala qué debe entenderse por fijación audiovisual, es “la grabación sonora y la grabación visual simultánea de escenas, en directo de una obra sobre un soporte material, duradero y adecuado que permita que dichas grabaciones sean perceptibles”.⁸⁷

La obra audiovisual tiene por objeto, mediante la combinación de creaciones artísticas y el trabajo conjunto hacer que alguien perciba a través de los sentidos, una situación real o ficticia con la apariencia de movimiento natural o imaginario con o sin efectos sonoros.⁸⁸ Los medios audiovisuales son empleados en base al ahorro de tiempo en la capacitación del mensaje, además de llegar a un mayor número de personas en una sola emisión sin que implique un caos. Mientras que en los medios audiovisuales se reconoce una integración de audio e imagen cada una de estas partes contienen características y funciones determinadas que se verán manipuladas para lograr integrar un mensaje eficaz y conseguir una expresividad mayor.

Cabe aclarar que la grabación de una obra de cualquier género que lo permita, durante el desarrollo de su interpretación, representación o ejecución pública no se puede considerar como una obra audiovisual propiamente dicha ya que en sí constituye simplemente una fijación audiovisual de la obra en cuestión, de tal forma que al integrar el sonido a la imagen observamos una serie de valores que refuerzan el contenido del mensaje, y el sonido en la cadena audiovisual se refiere al enlace de este a las imágenes en tiempo y espacio, con lo que los elementos de decorado sonoro contribuyen a poblar y a crear el espacio de una situación.

Ahora bien, el punto de unión imagen-sonido implica una sincronía, entendiendo por ésta a la conexión entre comunidad sonora y comunidad visual, que permite modular el sentido y el ritmo del texto en una atmósfera de despliegue y tensión del tiempo.

⁸⁷ *Ibidem.* p. 193.

⁸⁸ Para producir en la proyección la ilusión de movimiento es muy importante la capacidad de la cámara para controlar la exposición, ya que esta debe tomar 24 fotografías por segundo y 25 o 30 cuadros por segundo para televisión.

Seguendo a Antequera, señala que la obra audiovisual se distingue de la fijación audiovisual; en la primera es la manifestación artística o intelectual de carácter creativo y original, que se expresa por medio de imágenes asociadas y en movimiento con o sin sonido, fijadas en un material idóneo a través del cual se hace del conocimiento público, en tanto que la segunda, por carecer de los elementos que precisa cualquier forma de expresión, incluso la audiovisual para ser objeto de protección jurídica se considera una grabación o bien una reproducción de la obra fijada.

En la actualidad la importancia que ha adquirido la obra audiovisual, tanto en el aspecto cultural como en lo político y aún más en el económico, este hecho hace imperativo su reconocimiento como obra originaria y por consiguiente su protección jurídica.

Nuestra legislación autoral señala de manera enunciativa y no limitativa, aquellas ramas en las cuales se concede la protección a los derechos de autor respecto de sus obras, dentro de las que se comprenden los más diversos ámbitos de creación artística e intelectual.

Hay que manifestar que la obra audiovisual es el “género”, es decir, son las imágenes en movimiento, o imágenes asociadas que producen esta sensación, ejemplo de ello, es el caso de las películas, que son una serie de fotografías o cuadros con movimiento; sin embargo hay otro tipo de imágenes asociadas que no dan la sensación de movimiento *verbigracia* una presentación de *power point*. En la obra audiovisual puede tener o no sonido *verbigracia* una película muda, aquí lo importante es el movimiento, en el ejemplo de un comercial es una obra audiovisual que se rige por un contrato publicitario; y en el caso de la obra cinematográfica es la “especie”, es el paradigma de la obra audiovisual, tomando en cuenta que hay obras audiovisuales que no son telenovelas o los videoclips.

Es conveniente tener una noción clara de la definición de lo que es la obra audiovisual, por ello se explica en qué consiste cada uno de sus elementos.

2.3.1. IMAGEN

El significado etimológico remite al latín *imago-inis* que significa “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”.⁸⁹ La imagen es un soporte de la comunidad visual que materializa un fragmento del entorno óptico que se presenta como componente primordial de los elementos de comunicación (pintura, cine, televisión, libros, etc), es decir una imagen es una realidad en sí misma, distinta a la realidad que presenta, la imagen no es la realidad ni tampoco su sustituto, la imagen fija en donde hay una interacción entre imagen movimiento y espacio.

Así al formar imágenes mentales estamos visualizando y el observar es un procedimiento de discriminación o aceptación en base a un juicio, la imagen es un registro, una representación de los significados que hace una interpretación de sucesos a formas sustituyendo hechos por escenas.

Mientras que la imagen visual puede ser de situación cuando es clara, sin distorsión emotiva y fantástica, es decir, cuando se distorsiona una realidad, estimulando la imaginación mediante asociaciones e ideas empleando visuales: textura, movimiento, tono, *etcétera*, al no tener relación con los elementos naturales posee una interpretación subjetiva.

La imagen puede establecer la ubicación de lugares y hechos, evocar ideas, pensamientos, sentimientos y personajes; tiene la propiedad de imitar movimientos o acciones de un sujeto, asocia y recuerda personajes, sonidos o eventos en particular, liga escenas o hechos, y establece una mezcla de sonidos ordenados para lograr un efecto dramático o cómico. Por último se establece la imagen analítica cuando el documento es ordenado de acuerdo a la intencionalidad de una idea preconcebida, la función poética presenta la realidad deformada, manipulada de tal manera que es difícil percibir, se resalta una postura de la realidad elaborando imágenes simbólicas.

⁸⁹ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imagen

2.3.2. SONIDO

El significado etimológico remite al latín *sonitus*, que significa “sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos transmitido por un medio elástico, como el aire.”⁹⁰

Se puede clasificar al sonido de tres formas como voz humana, música y ruidos o sonidos ambientales, en el caso de la voz humana suele ser utilizada como narrador; para el caso de los sonidos ambientales se caracterizan por qué sirven para marcar un lugar, un espacio particular, producto de una serie de elementos puntuales; mientras que el sonido interno presente en la acción corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje.

Por su parte, existen tres tipos de fuentes de sonido que podemos reconocer, las causales pueden ser real, consistentes en sonidos extraídos del ambiente y hasta a veces accidentales, abstracta en la que estimularán ideas y emociones sin ninguna referencia natural y sonido que por medio de la distorsión de la realidad estimularán la imaginación, a este tipo de sonido es denominado fantástico.

2.3.3. MOVIMIENTO

El significado etimológico remite al latín *movere* y significa “hacer que un cuerpo deje el lugar o espacio que ocupa y pase a ocupar otro, o estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición, alteración, inquietud o conmoción.”⁹¹

El movimiento es el proceso mediante el cual la conciencia integra los estímulos sensoriales sobre objetos, hechos o situaciones que lo transforman en experiencia útil, es decir, a un nivel más complejo, el cerebro humano traduce las señales visuales estáticas recogidas por la retina y las señales sonoras para reconstruir la ilusión de movimiento.

La velocidad de proyección con 24 imágenes por segundo hace pasar sucesivamente la persistencia de la visión uniéndolas, logrando hacer que se vean como una sola imagen en movimiento y con la frecuencia adecuada de

⁹⁰ http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sonido

⁹¹ http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mover

los sonidos de la banda sonora se reproducirán a su velocidad natural, sólo si la cámara con que se rodó mantuvo esta velocidad también.

Con la utilización de bandas sonoras múltiples, en combinación con las grandes imágenes, para producir un efecto espectacular, un ejemplo de ello son las salas “*Imax*™” y “*Omnimax*™” emplean estas técnicas con la finalidad de crear la sensación de movimiento en los espectadores.

Empero, la Ley define a las obras audiovisuales, como aquellas expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento, de tal forma que considera a la obra audiovisual como una obra original, independiente del conjunto de las aportaciones de los diferentes autores de las obras incluidas en ella, sean originales o derivadas, se debe tomar en cuenta esta disposición al momento de celebrar un contrato, ya que el productor es el titular de los derechos patrimoniales de la obra audiovisual en su conjunto, salvo pacto en contrario.

Para tales efectos, el productor de la obra audiovisual es la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o bien quien la patrocina, es el titular de los derechos patrimoniales en su conjunto, salvo pacto en contrario,⁹² también lo serán los autores o titulares derivados, como pueden ser el causahabiente *mortis causa*, y los cesionarios en exclusiva.

Nuestra legislación autoral, adopta el sistema de los números clausos, que significa darle la calidad de autor a todos los que contribuyen en la obra, lo que es poco práctico y sólo serán autores los que liste el legislador, porque de esta manera se entorpecería el goce de derechos, sin embargo en la obra audiovisual pueden ser autores los siguientes:

- El director realizador: como su nombre lo indica, es el responsable de la realización de la obra, da forma a un guión, convirtiéndolo en imágenes, incluye la dirección de los actores, artistas intérpretes, es el que da la visión panorámica de la obra.

⁹² <http://www.sogem.org.mx/html/registro.php>

- Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo, son los creadores de la parte literaria, se encargan de plasmar las ideas en el soporte material.
- Los autores de las composiciones musicales, son los hacedores de la obra musical, con o sin letra.
- El fotógrafo, es el encargado de la fotografía de la obra que puede tener el rango de director de la obra fotográfica.
- Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados, son los elaboradores de la obra de dibujo, porque las caricaturas exhibidas en salas cinematográficas o televisión están hechas de una serie de dibujos.⁹³

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

Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, exhibición, transmisión por televisión abierta, cerrada o de señal restringida; reproducción, venta y alquiler de los ejemplares, y subtítulo de la misma, sin embargo, tendrán el derecho a obtener el pago de una regalía por la explotación de dicha obra en cada medio de que se trate, conforme a las tarifas vigentes o que en lo futuro se logren por conducto de tu sociedad.

2.4. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

La producción audiovisual es una práctica cada vez más extendida y con mayor accesibilidad, cuando se hace mención del desarrollo de herramientas tecnológicas que facilitan una producción de calidad técnica profesional, los equipos digitales son herramientas que han abaratado los costos, acelerado los procesos y facilitado el control sobre los procesos de realización audiovisual, sin embargo es necesario considerar lo que ellas implican en el contexto de la producción contemporánea, la manera en que

⁹³ Loredó.. *Op. cit.* p. 125.

modifican los procesos de conceptualización, registro, construcción y difusión de lo audiovisual.

La producción audiovisual implica el seguimiento de un proceso que no ha variado en lo fundamental, aquel que implica visualizar, rodar, editar o post producir y difundir, la manera en que las nuevas tecnologías inciden en los diferentes pasos del proceso, involucra acercamientos creativos y la disposición a experimentar nuevas soluciones a problemas ya planteados.

Con la conceptualización de un relato audiovisual, se trata de imaginar y representar como sería la experiencia de atestiguar como se desarrolla una acción frente a los propios ojos, no se trata únicamente de imaginar sino de su traducción a un soporte que permita ver y entender cómo se planea registrar dicha acción.

En este proceso se muestra la manera en que el realizador o productor espera poder narrar la acción lo que en términos cinematográficos, implica saber que se quiere relatar y ser capaces de ordenar la acción en base a una secuencia de cuadros, que en su conjunto formen un proceso ininterrumpido, para ello intervienen diferentes acciones, desde la escritura del relato, que determina la elección de la forma de la estructura dramática o del género cinematográfico a elegir.

Las tecnologías digitales han hecho que estos principios varíen en todos sus ámbitos, los recursos digitales han hecho realidad ilusiones visuales antes impensables, las que han modificado la manera en que imágenes y sonidos en movimiento se pueden combinar. En particular el tradicional proceso de visualización que incluye desde la elaboración del proyecto, guión literario, guión técnico, escaleta, se ha transformado sobre todo en el momento de la materialización visual que permite el paso del texto escrito a las imágenes haciéndose por un lado más realista y por el otro permitiendo, una recomposición de las escenas más inmediata.

En este sentido tenemos herramientas para la creación audiovisual, que al mismo tiempo funcionan para dar circulación a lo cinematográfico y entramos de lleno en un conglomerado confuso, donde los límites genéricos se ven desbordados, esto sucede con frecuencia y el público no especializado encuentra difícil distinguir entre una manifestación y otra. Una de las formas en que los recursos tecnológicos y electrónicos están transformando la obra

audiovisual tiene una relación directa con la manera de presentación de las obras, al incorporar nuevos soportes y prácticas de exhibición, el espacio tradicional y por tanto la estructura formal de la producción cinematográfica se ven con un gran reto.

Sin embargo en la obra cinematográfica la definición del término audiovisual en el artículo 94 de la Ley Federal del Derecho de Autor, es la misma a la de cinematografía, haciéndola confusa y nada adecuada a la propia naturaleza del concepto, en consecuencia es un concepto sin definición, veamos el significado de la obra cinematográfica partiendo de su definición, etimológicamente, cinematografía es una palabra de origen griego compuesta por los vocablos *kinesa* que significa movimiento y *grapheim* que significa grabar, dibujar, representar, en su conjunto significa expresar el movimiento.

También es definida como “la técnica consistente en proyectar fotogramas en forma rápida y sucesiva (24 fotogramas por segundo) para crear la impresión de movimiento”.⁹⁴ La cinematografía es una técnica que permite la fijación, divulgación y reproducción material de esa actividad creadora que se concretiza en la obra misma. Sin embargo para algunos doctrinarios la obra cinematográfica es la “sucesión de escenas artísticas reproducidas que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, presentadas al espectador desde un ángulo visual y un ritmo inmutables, impuestos por el autor que se expresa por este medio.

En el glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual se define como “toda secuencia de imágenes impresas de manera sucesiva sobre un material sensible idóneo, casi siempre acompañadas de sonido, para fines de proyección como filme en movimiento”.⁹⁵

Debido a que en la creación de una obra cinematográfica propiamente dicha concurren diferentes tipos de manifestaciones artísticas o intelectuales que por sí mismos pueden ser consideradas como obras, es decir, la fotografía, la coreografía, la música, el guión literario, hay quienes dicen que aquella no es sino la conjunción de todas las que integran.

La obra cinematográfica conforma una unidad completa e indivisible, en la que convergen, se compenetran y se fusionan de manera creativa y

⁹⁴ Diccionario de Técnicas Cinematográficas. T.I. Nueva Visión. Venezuela. 1999. p. 324.

⁹⁵ www.wipo.int/portal/index.html.es

original las distintas aportaciones particulares que la componen ya sean preexistentes o creadas *ex profeso* para ella, ordenadas según la concepción estética y personalísima de su autor, lo que le asegura su independencia como una manifestación del espíritu tan válida como la literatura, la pintura o la fotografía, es decir, a la obra cinematográfica, al habersele reconocido como una rama propia de creación intelectual, es susceptible de ser protegida por el Derecho de Autor.

Cabe señalar que la obra cinematográfica se encuentra protegida desde la promulgación de la primera ley autoral de 1948, la cinematografía como industria se rige por la Ley Federal de Cinematografía del 20 de diciembre de 1992, publicada en el Diario Oficial del 29 de diciembre del mismo año, ordenamiento que algunos autores nacionales señalan, en *strictu sensu*, en forma velada y bajo los supuestos de proteger la integridad nacional, la moral y las buenas costumbres, atenta contra la libertad de creación, ya que si bien no prohíbe expresamente la realización de las producciones cinematográficas, condiciona su exhibición a la previa autorización gubernamental.

2.5. CONTRATO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

En materia civil o mercantil se ha demostrado que aunque se establezca y reconozca la autonomía de la voluntad, es correcto señalar los contratos que de forma más generalizada son utilizados por los particulares para la celebración de sus negocios jurídicos, con lo que la ley señala una serie de contratos nominados, específicos para ciertos acuerdos de voluntades que modifiquen relaciones jurídicas y deja al mismo tiempo que las partes por mutuo acuerdo, puedan establecer instrumentos propios que sean más útiles para sus propias relaciones.

Respecto a la experiencia en el campo de la administración y protección de los derechos de autor ha permitido identificar actos jurídicos nominados, no son los únicos que puedan ejercitarse, ni tampoco el nombre de la figura determina su naturaleza jurídica, sin embargo, la determinación de actos jurídicos típicos protege la equidad de los actos jurídicos y es un coadyuvante en la administración de los derechos.

Por el contrato de producción audiovisual los autores o titulares de derechos patrimoniales realizan un acto positivo que consiste en ceder, de manera exclusiva, los derechos patrimoniales al productor para la reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual, éste realizará sólo los actos para los que ha sido autorizado y retribuir a los autores y titulares de derechos patrimoniales una remuneración de acuerdo con lo pactado, exceptuándose de lo anterior las obras musicales. Salvo pacto en contrario pero si dado el caso, la aportación de un autor no se completase por causa de fuerza mayor, el productor podrá utilizar la parte ya realizada respetando los derechos de aquél sobre la misma, incluso el del anonimato sin perjuicio de la indemnización que proceda y la obligación del productor será pagar la contraprestación a los autores así como el de explotar la obra.

Cabe señalar que puede haber la cesión en exclusiva que constituye en una suplencia de la ley a la voluntad de las partes cuando ésta fuera omisa al respecto y aplica para todos los derechos cedidos salvo los derechos inherentes a la obra musical.

En este contrato por lo que hace a los cedentes, nos encontramos ante un acto jurídico⁹⁶ el cual es una manifestación de voluntad que se hace con la intención de producir consecuencias jurídicas de derecho, las cuales son reconocidas por el ordenamiento jurídico, que por naturaleza del objeto, requiere en la mayoría de los casos una pluralidad de sujetos, la complejidad de la obra audiovisual requiere del concierto de muchas actividades creativas, de directores, fotógrafos, guionistas, adaptadores, arreglistas, artistas, intérpretes, o ejecutantes y autores musicales, entre otros.

Caducarán de pleno derecho los efectos del contrato de producción si la realización de la obra audiovisual no se inicia en el plazo estipulado por las partes o por fuerza mayor, asimismo se considera terminada la obra cuando de acuerdo a lo pactado entre el director realizador por una parte y el productor por la otra, se haya llegado a la versión definitiva⁹⁷ y son aplicables al contrato

⁹⁶ Rojina Villegas, Rafael. “*Compendio de Derecho Civil. Introducción, Personas y Familia*”. Editorial Porrúa. México. 1993. p. 115.

⁹⁷ Carrillo. *Op. cit.* p.83.

de producción audiovisual las disposiciones del contrato de edición de obra literaria en todo aquello que no se oponga a las disposiciones antes citadas.

Puede haber caducidad de ministerio de ley, de las obligaciones que se deban las partes cuando por causa de fuerza mayor o fenecimiento del plazo pactado para el inicio de la producción, ésta no se hubiera realizado por lo tanto no existe lugar a resarcimiento de daños y perjuicios toda vez que se trata de una caducidad de derechos y no de una causal de rescisión.

Sin embargo la ley da una doble protección para el productor, la primera por Derechos de Autor (derechos patrimoniales) y a la vez es un videograma por lo que tendrá Derechos Conexos, es una protección acumulada.

El contrato de producción audiovisual termina cuando se han satisfecho todas las obligaciones pactadas, de las cuales la más importante es la realización de la obra audiovisual, cuando se culmina el producto creativo que es el objeto material. En éste supuesto el acuerdo de voluntades ocurre únicamente entre los dos sujetos responsables de la realización audiovisual, que no necesariamente se identifican con los autores o titulares de derechos patrimoniales que intervienen dentro del conjunto de voluntades que dan vida al contrato de producción audiovisual; así el pacto entre el director y productor no implica el cumplimiento del contrato de producción audiovisual, sino únicamente marca un final de la realización del objeto material aunque todavía tengan que satisfacerse más obligaciones pendientes;⁹⁸ el contrato encuentra suplidadas sus normas en el contrato de edición de obra literaria.

Los contratos entre autor y productor no le dan a éste poder amplio y exclusivo sobre la obra, por lo tanto nunca deberá ceder o convenir más allá de lo necesario para la realización de la obra audiovisual de que se trate, que siempre se le otorgue una remuneración adecuada. La Ley establece que, salvo pacto en contrario el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales en su caso, y el productor, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual. Loredó Hill apunta, “el autor no cede los derechos patrimoniales ya que de ser así, lo que estaría celebrando serían simples contratos de cesión,

⁹⁸ Colombet, Claude. *“Grandes Principios del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el mundo”*. Tercera edición. UNESCO. Centro de Información y Documentación Científica. 1998. p. 124.

de naturaleza diversa a los contemplados por la Ley.⁹⁹ De seguir este criterio el autor sería cedente y el editor de obras musicales; el empresario que representa obras escénicas y el productor de audiovisuales serían cesionarios y propietarios de las obras cedidas.

Siempre se tendrá el derecho a reclamar el pago de las regalías que correspondan por la explotación de la obra, aun cuando no se contemple en el contrato alguna modalidad de explotación, ésta se entenderá reservada en favor de los autores de la obra audiovisual.

De tal forma que se conservara el derecho de disponer de la obra, aunque haya sido una aportación a la obra audiovisual, así que podrá explotarla en forma aislada cuando así convenga, siempre y cuando no afecte la normal explotación de la obra audiovisual, y para salvaguardar esto deberá hacerse un contrato para la realización de una obra claramente determinada, sin que ello implique la cesión de derechos sobre la obra en forma general para cualquier uso que el productor pretenda realizar.¹⁰⁰

Cabe destacar que se toma como contrato tipo el de edición de obra literaria y por ello a todos los contratos en materia autoral, les son aplicables sus disposiciones en lo que no se oponga a las que reglamentan cada uno de dichos contratos.

Sin embargo, refiriéndose a las legislaciones francesa y portuguesa en materia de derechos de autor, Claude Colombet, señala que en este contrato los objetivos son los mismos, concentrar los derechos en manos de una sola persona: aquella que ha asumido los riesgos financieros de la operación protegiendo, igualmente, los intereses de los autores.

Elementos de Existencia del Contrato

Uno de los elementos de existencia es el *Consentimiento*;¹⁰¹ este es el acuerdo o concurso de voluntades que tiene por objeto la creación o transmisión de derechos y obligaciones el cual puede manifestarse de manera

⁹⁹ Loredó. *Op. cit.* p. 119.

¹⁰⁰ Obón León, Juan Ramón. “*Derecho de los Artistas Intérpretes, actores, cantantes y músicos ejecutantes*”. Tercera edición. México. Editorial Trillas. 1996. p 19.

¹⁰¹ Rojina Villegas, Rafael. “*Teoría General de las Obligaciones*”. Tomo III. Editorial Porrúa .S.A. México. p.52.

expresa o tácita, el consentimiento es *expreso* cuando se manifiesta verbalmente, por escrito, por medios electrónicos, ópticos o por cualquier otra tecnología, o inclusive por signos inequívocos que así lo demuestre. Aquí la ley requiere simplemente que se exteriorice, y la exteriorización del consentimiento en algunos contratos debe ser expresa,¹⁰² mediante la palabra; en otros mediante la escritura, redactando un documento público o privado. O bien, el consentimiento puede manifestarse tácitamente sin recurrir a la palabra, a la escritura cuando resulta de hechos o actos que lo presupongan o que autoricen a presumirlo, excepto en aquellos casos en que la ley exige que la voluntad deba manifestarse expresamente.¹⁰³ Basta con que se ejecuten ciertos actos que necesariamente supongan la manifestación de una voluntad, aunque no se lleve a cabo gesto o seña alguno, para que la ley considere ciertos contratos que se han manifestado válidamente el consentimiento.

Hay que tener presente que el consentimiento es el acuerdo de voluntades entre las partes sobre el objeto materia del contrato. En su formación se pueden distinguir con claridad dos momentos esenciales: la oferta y la aceptación. La oferta es una proposición realizada por uno de los contratantes a otro sobre un asunto de interés jurídico; mientras que la aceptación es el plegamiento de la voluntad de un contratante a la oferta inicial, muchas veces previa contraoferta realizada por el otro contratante.

El *Objeto*,¹⁰⁴ como elemento de existencia del contrato, supone la cosa que el contratante está obligado a dar o el hecho que éste debe hacer o no hacer; desde el punto de vista doctrinario se distingue el objeto directo que es crear o transmitir obligaciones en los contratos, y el objeto indirecto, que es la cosa o el hecho que asimismo son el objeto de la obligación que engendra el contrato. A su vez, en la obligación el objeto directo es la conducta del deudor, y el indirecto la cosa o el hecho relacionados con dicha conducta.

La cosa del objeto del contrato debe existir en la naturaleza, que sea físicamente posible; ser determinado o determinable en cuanto a su especie, y

¹⁰² *Ibidem*. P. 91

¹⁰³ Caballero. *Op. cit.* p. 22.

¹⁰⁴ El objeto inmediato del contrato es en realidad, la obligación que por él se constituye; pero como ésta a su vez tiene por contenido una prestación de dar, hacer o no hacer, se llama ordinariamente objeto del contrato a las cosas o servicios que son materia respectivamente, de las obligaciones de dar o de hacer.

encontrarse dentro del comercio, las cosas futuras pueden ser objeto de contrato.

Elementos de Validez del Contrato

Un elemento de validez es la *Capacidad de las partes*; es el primero de los requisitos de un contrato, es capaz de contratar toda persona que no se encuentre exceptuada por la ley y son incapaces para contratar por sí mismos los menores de edad y quienes se encuentren en estado de interdicción.

Un contrato es válido cuando hay ausencia de vicios¹⁰⁵ del consentimiento es decir, el consentimiento de las partes en toda relación contractual, o bien, la manifestación de la voluntad contractual *lato sensu*, debe estar formado de manera consciente y libre de toda coacción y defecto. Cuando esto no sucede se dice que el acto se encuentra viciado.

Entre las causas contempladas como vicios de la voluntad se encuentran las siguientes; como el error, que consiste en una falsa creencia de la realidad, o cuando éste no ha sido dado por error, arrancado con violencia o sorprendido por dolo, de tal forma cuando el consentimiento ha sido otorgado libremente, ausente o libre de toda forma de coacción o vicio.¹⁰⁶ Así cuando la ley exige determinada forma para la celebración de un contrato, mientras no sea satisfecha por las partes contratantes dicho contrato no será válido, no obstante que si la voluntad de las partes para celebrarlo consta de manera fehaciente cualquiera de ellas puede exigir a la otra que se dé al contrato la forma legal requerida, por lo que éste requisito puede consistir en que siempre conste por escrito.

Por último, el motivo del contrato como elemento de validez tiene que ver con la causa misma del contrato, con el fin o motivo que invita a las partes a celebrar un contrato determinado, al igual que el objeto, también debe ser lícito.

¹⁰⁵ Rojina. *Op. cit.* p. 137

¹⁰⁶ *Idem*

2.5.1. VIGENCIA DE LOS CONTRATOS

El plazo de duración de los contratos es el que determinen las partes, a falta de estipulación expresa, toda transmisión de derechos patrimoniales se considerará por un término de cinco años, este plazo podrá ampliarse hasta por quince años en los siguientes casos:

- Obras que por su extensión, la publicación implique una inversión muy superior a la que comúnmente se pague por otras de su clase;
- Obras musicales que requieran un periodo más largo de difusión;
- Aportaciones incidentales a una obra de mayor amplitud, tales como prólogos, presentaciones, introducciones, prolegómenos y otras de la misma clase;
- Obras literarias o artísticas, incluidas las musicales, que se incorporen como parte de los programas de medios electrónicos a que se refiere el artículo 111 de la Ley, y
- Las demás que por su naturaleza, magnitud de la inversión, número de ejemplares o que el número de artistas intérpretes o ejecutantes que participen en su representación o ejecución no permitan recuperar la inversión en ese plazo.

La LFDA establece de manera obligatoria la inscripción de este tipo de contratos en el Registro Público del Derecho de Autor.

2.6. EL COPYRIGHT

El término de copyright es algo relativamente nuevo hace 1000 años, cuando se quería copiar un libro se tenía que hacer a mano lo cual era un trabajo arduo y muy poca gente lo hacía. Hace aproximadamente 500 años, con el invento de Gutenberg se proporcionó a los editores una nueva forma relativamente fácil de hacer su trabajo pero con costos elevados. Hace 200 años las prensas se hicieron más fáciles de operar y muchas personas aprendieron a leer. En ese momento los editores comerciales comenzaron a aparecer, con el tiempo empezaron a vender libros sin pagar nada a sus

autores. Al inicio todo era asunto de guardar e intercambiar ideas, sin embargo se convirtió en una actividad lucrativa. Es entonces que, a través de los gobiernos se inventó el *copyright*, concebido para hacer intercambios justos entre autores y el público.¹⁰⁷

Cabe señalar que en el mundo existen tres sistemas de derechos de autor,¹⁰⁸ pero son dos los sistemas más predominantes debido a la protección de los sujetos; el primero de ellos, es el sistema latino de “Derecho de Autor” y por otra parte en la mayoría de los países de origen sajón predomina el sistema denominado *Copyright* cuya traducción literal es derecho de copia, dicho término surgió en una época en que la copia era prácticamente la única forma de obtener un beneficio económico y éste término era adecuado para describir el derecho del autor a controlar la reproducción de sus libros u otros materiales impresos, aunque algunos afirman la existencia de un tercer sistema, éste es el sistema de derechos de autor de los sistemas socialistas.¹⁰⁹

En ambas tradiciones legales se utilizan para proteger los trabajos literarios y artísticos, tomando en cuenta que tienen puntos comunes así como aspectos y filosofías diferentes; en el caso del *copyright* está asociado con el mundo del *common law* y es en Inglaterra donde se crea y posteriormente es difundido a sus colonias y al *commonwealth* británico; sin embargo la tradición jurídica del derecho de autor o *droit d’ autor* está relacionado con el sistema jurídico del derecho civil y prevalece en el continente europeo y sus antiguas colonias de América Latina, África y Asia.¹¹⁰

Hoy en día muchas personas se refieren al término Derechos de Autor y *Copyright* como sinónimos sin embargo no lo son, las leyes sobre de derechos de autor difieren de un país a otro y cada uno de ellos establece principios generales según sus necesidades actuales y su tradición jurídica.

La diferencia radica principalmente en que el *copyright* viene de la tradición jurídica del *common law* y no es más que un concepto de tipo económico, en el cual la obra es un bien sujeto al comercio que no reconoce

¹⁰⁷ Serrano. *Ob. cit.* p. 28.

¹⁰⁸ El sistema comunista se basa en la idea de los derechos, no individuales de autor, algunos países que adoptaron este sistema son: Cuba, Albania, China, Corea del Norte, Bulgaria.

¹⁰⁹ The ABC of copyright “There are varios systems of national copyright law-national law reflecting the Roman legal tradition, national law reflecting the Anglo-Saxon legal and national law reflecting social systems”. París: UNESCO; 1981.

¹¹⁰ Becerra Ramírez, Manuel. “*La Propiedad Intelectual en Transformación*”. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2004. p. 15

los derechos morales del autor,¹¹¹ mientras que los llamados “Derechos de Autor” están basados en el Derecho romano-germánico, en los que se tiene una concepción marcadamente personalista de la materia, se ha acuñado la expresión *droit d’auteur* (derecho de autor) que alude al sujeto del Derecho, al creador y en su conjunto, a las facultades que se le reconocen.¹¹²

Para el jurista Miguel Ángel Emery en el derecho de autor la obra es una creación intelectual del autor, que es la persona física siendo el único titular original del derecho de autor, mientras que el *copyright* protege otros objetos, además de las creaciones en que el autor deje su impronta personal como en los fonogramas.¹¹³ Sin embargo, se puede hablar de derechos de autor y derechos conexos afines, no corresponde referirse a *copyright* derechos conexos, porque éste se extiende a los derechos de los intérpretes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, los que juntamente con los filmes cinematográficos, las emisiones de cable y los formatos tipográficos, son conocidos como *entrepreneurial copyright*, o sea *copyright* empresarios. El *copyright* es un privilegio sometido a formalidades precisas, para estimular la creación, favorecer a las ciencias y a las artes, con marcado espíritu mercantilista cuyo punto de vista se funda en los intereses de usuarios y editores de obras de espíritu y del ingenio humano. Mientras que el sistema del derecho de autor neorromanista, de tendencia individual que gira sobre el eje de la preeminencia del derecho de autor y la adhesión personalísima del mismo a la obra producto de su espíritu e ingenio.¹¹⁴ Resulta evidente que dependiendo del sistema que se adopte se derivan importantes consecuencias para el autor y también por supuesto para el tratamiento que se le otorgue a la obra.

De acuerdo con Fishman,¹¹⁵ el *copyright* es:

“un dispositivo legal que provee al creador de una obra artística o literaria, o de un trabajo que compila información o ideas, el derecho de controlar cómo es utilizada esa obra.

¹¹¹ Revista: Estudios cinematográficos N°24. P. 77

¹¹² Lipszyc. *Ob. cit.* p. 18.

¹¹³ Emery, Miguel Ángel. Propiedad Intelectual ley 11.723. ed. Astrea. Buenos Aires, 2001. p. 7.

¹¹⁴ Serrano. *Op. cit.* p.35.

¹¹⁵ Fishman S. The copyright handbook: how to protect and use written Works. Berkeley, Cal. Nolo 2004

El propósito del copyright es promover el progreso del conocimiento dando al autor de una obra un incentivo económico para crear nuevas obras”.

La Ley del *Copyright* Estadounidense (*Copyright Act*),¹¹⁶ protege trabajos de autoría original fijados en cualquier medio tangible de expresión actualmente conocido o posteriormente desarrollado, desde el cual pueden ser percibidos, reproducidos o de otra manera comunicados ya sea directamente o con ayuda de una máquina o dispositivo. Los trabajos de autoría incluyen las siguientes categorías:

1. Obras literarias
2. Obras musicales, incluyendo palabras de acompañamiento
3. Obras dramáticas, incluyendo palabras de acompañamiento
4. Obras de pantomima y coreográficas
5. Obras pictóricas, gráficas y escultóricas
6. Producciones cinematográficas y otras obras audiovisuales
7. Grabaciones sonoras y,
8. Obras arquitectónicas

Asimismo, otorga al propietario (en inglés *own*) derechos exclusivos, cabe señalar que se utiliza el término propietario o poseedor, porque es el único que sintetiza en su real dimensión la singularidad que en el sistema anglosajón, se concede a las categorías de autoría y titularidad.¹¹⁷ Estos derechos son los que a continuación se mencionan:

- Reproducir la obra protegida en copias o grabaciones
- Preparar obras derivadas basadas sobre el trabajo protegido
- Distribuir copias o grabaciones de la obra protegida al público, por medio de la venta u otra forma transferencia de propiedad, o por alquiler, arrendamiento o préstamo.

¹¹⁶ Copyright Law of the United States of America and related laws contained in title 17 of the United States Code. (Citado 2007 Ago 17). Disponible en: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>

¹¹⁷ Licea Jiménez I, Collazo Martínez, y Céspedes Vidal A. “*Consideraciones en Torno al Derecho de Autor*”. *Acimed*. 2002 sep-oct; 10(5):5-6.

- Representar el trabajo protegido públicamente en el caso de obras literarias, musicales, dramáticas, coreográficas, pantomimas, producciones cinematográficas u otras audiovisuales.
- Mostrar el trabajo protegido públicamente en el caso de obras literarias, musicales, dramáticas, coreográficas, pantomimas y trabajos pictóricos gráficos o escultóricos, incluidas las imágenes individuales de la producción cinematográfica u otro trabajo audiovisual.
- Presentar el trabajo protegido públicamente por medio de la una transmisión audio digital en el caso de las grabaciones sonoras.

Podemos observar que el concepto de derecho de autor es diferente del *copyright*, el primero proviene del derecho romano-canónico y es un derecho del ser, mientras que el segundo, proviene del derecho anglosajón-*Common Law*- y es un derecho del tener. Asimismo, no hay que olvidar que el derecho de autor está conformado por dos derechos, el moral y el patrimonial, siendo éste último el más parecido al *copyright*. De acuerdo con la definición de la ley mexicana actual, el término *copyright* debería ser traducido como derecho de copia y no como derecho de autor como comúnmente hacemos, ya que hay diferencias de semántica sobre ellos lo que induce a confusiones siendo estas de gran trascendencia.¹¹⁸

2.6.1. VIGENCIA DEL COPYRIGHT

La duración o plazo legal del *copyright* varía en cada país, lo que significa que los derechos de autor de una obra estarán vigentes durante 50 años desde el final del año en el que el autor muere, diversos países de la Unión Europea han incrementado este plazo hasta los 70 años.

Un ejemplo es en el Reino Unido y la República de Irlanda donde se protegen las adaptaciones tipográficas de una publicación durante 25 años, mientras que las grabaciones de sonido, las películas, los espacios emitidos por radio o televisión y los trabajos generados por ordenador, son protegidos

¹¹⁸ Voutsás Márquez. Juan. “*Bibliotecas y Publicaciones Digitales*.” México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas 2006.

durante cincuenta años, desde el final del año en que la creación fue por primera vez emitida, publicada o difundida.

Para la Convención de Berna, la protección durará por lo menos la vida del autor, más 50 años después de su fallecimiento; si el autor es un grupo de personas comienza después del fallecimiento del último de los sobrevivientes del grupo, sin embargo hay excepciones para las obras cinematográficas en los cuales son protegidos por 50 años después de su realización, mientras que los trabajos cinematográficos y los de arte aplicado deben durar al menos 25 años desde su creación.¹¹⁹

Para la Convención Universal sobre el derecho de autor (conocida también como La Convención de Ginebra) la duración de la protección no debe ser menor que la vida del autor más 25 años después de su fallecimiento. Cabe señalar que en cada país puede variar el periodo para ciertas obras a no menos de 25 años desde la fecha de su primera publicación. Cuando el *copyright* termina pasa a ser del dominio público, puede ser usado y distribuido sin pedir permiso a nadie, dar crédito a los autores o pagar regalías.

Lo básico del *copyright* está en los tratados internacionales, independientemente de las legislaciones en materia autoral, en el que algunos detalles varían de un país a otro, un ejemplo de ello es el periodo de vigencia del derecho o qué obras entran en el dominio público. En el caso de Perú que adoptó la Convención de Berna en el Decreto Legislativo 822 “Ley sobre el derecho de autor” del 22 de Abril de 1996, el poder Ejecutivo con la creación de Indecopi realizó la modificación a la Legislación de Derechos de Autor para darle mayor efectividad en su acción. En el punto 34 del Artículo 2 referente al software se indica que el *copyright* involucra la documentación y los manuales: “Programa de ordenador (*software*): Expresión de un conjunto de instrucciones mediante palabras, códigos, planes o en cualquier otra forma que, al ser incorporadas en un dispositivo de lectura automatizada, es capaz de hacer que un computador ejecute una tarea u obtenga un resultado. La protección del programa de ordenador comprende también la documentación técnica y los manuales de uso.”¹²⁰

¹¹⁹ www.vision.ime.usp.br/~jmena/publications/pdf/copyright.pdf

¹²⁰ Decreto Legislativo 822 - Ley Sobre el Derecho de Autor
http://www.indecopi.gob.pe/legislacionyjurisprudencia/oda/d_leg822.asp

2.7. PROPIEDAD DEL COPYRIGHT

Cabe señalar que el autor o creador del trabajo es el propietario originario de los derechos de autoría generados a no ser que los asigne a otro, o la creación se realizara dentro de una relación laboral en cuyo caso el empleador será el titular de todos los derechos económicos (aunque no morales) de la obra en cuestión.

En el caso de los derechos económicos el copyright sobre un trabajo convierte al propietario en titular de los cinco principales derechos económicos, siendo los siguientes:

1. Copiar la obra
2. Difundir al público las copias
3. Representar la obra en público
4. Emitirla por radio o televisión (incluyendo los programas por cable) y
5. Adaptarla

Además existen otros derechos económicos (los llamados secundarios) que protegen al propietario del copyright de cualquier compra venta o negocio de un producto obtenido o hecho de forma ilegal.

Para los Derechos Morales la legislación británica entre otras, incluye los derechos morales que protegen la reputación del autor, es decir, los derechos morales se encuentran los siguientes:

1. El derecho al reconocimiento de su condición de autor de la obra
2. El derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo de su reputación
3. El derecho a que no se le atribuya un trabajo por error, y
4. El derecho a la privacidad, de tal forma que un fotógrafo no pueda usar una imagen tomada de su obra con propósitos comerciales sin su consentimiento.

En el caso de los derechos de representación el derecho de copyright también protege a los artistas que representan una obra y permite a su propietario el emitirla por radio o televisión o grabar la representación, a la vez que prohíbe el uso y cualquier clase de trato realizado sobre una grabación ilegal. Los derechos de representación suelen prescribir a los 50 años. Cualquiera que alquile grabaciones al público también necesita el consentimiento del autor.

2.8. EXCEPCIONES AL COPYRIGHT

Hay algunas mínimas singularidades que escapan a la protección que disfrutan los creadores de trabajos por ejemplo, está permitido a una biblioteca o a un particular el realizar una copia privada para la investigación o el estudio privado y también se consiente el llamado “derecho de cita”, por el que cualquier usuario puede incluir en una obra propia fragmentos de otras ajenas con el propósito de analizar, criticar y revisar. Algunos otros usos incidentales, sobre todo los que persiguen fines educativos están admitidos, pero en general para realizar cualquier copia o extracto de la obra así como para hacer múltiples copias (entendiendo por tal, cuando es más de una), se requiere el consentimiento del autor.

Con la reproducción ilícita y autorizaciones los avances tecnológicos sobre todo en la velocidad y facilidad de uso de las comunicaciones electrónicas como en las posibilidades de copiar, amenazan el concepto básico de copyright. Copiar ya no es solo fotocopiar y no todos los países son capaces de controlar las modernas técnicas de copia o incluso de aceptar que es necesario un límite, en ocasiones a pesar de haber firmado las convenciones internacionales que protegen los derechos de autor. La reproducción ilícita en gran escala de los trabajos de referencia más importantes, de forma impresa o en CD-ROM la total indiferencia respecto a los derechos de los creadores y artistas en películas y grabaciones musicales, parecen ser un mal endémico en algunas naciones. Conceder permiso a los usuarios para que puedan copiar es la lógica conclusión de este conflicto en algunos países han elaborado sistemas que permiten compartir a los autores y editores los procedimientos de copia legal limitada.

El copyright es una forma de protección legal que otorga a las personas que crean y producen contenido derechos exclusivos para controlar determinados usos de ese contenido. Entre los tipos de contenido protegido por copyright se pueden incluir por ejemplo, canciones, obras de arte, vídeos, videojuegos, libros y películas. La protección por copyright ofrece al propietario de los derechos, la posibilidad de controlar determinados usos de su obra, como la copia, adaptación y transmisión de su contenido con lo que al subir y compartir contenido a través de Internet, entran en juego muchos de los derechos exclusivos de un propietario de derechos de copyright, es decir, la naturaleza exclusiva implica que sólo el propietario puede decidir quién participa en estas actividades que afectan a su contenido.

Existen limitaciones de los derechos de copyright un ejemplo es que éstos generalmente no protegen ideas ni hechos, existen determinados usos de los materiales protegidos por copyright que están legalmente autorizados lo que significa, que el permiso del propietario de los derechos de copyright no es necesario para utilizar su obra en un vídeo. La naturaleza exacta de estas excepciones relativas a la protección por copyright depende de la ley de copyright nacional aplicable. Por ejemplo en Reino Unido, existen excepciones de uso legítimo para casos específicos, como la crítica y revisión o la comunicación de noticias. En Brasil, las excepciones están detalladas de forma específica e incluyen citas con atribución o breves fragmentos para uso personal.¹²¹ En su caso el copyright o derechos de autor es parte de lo que se denomina propiedad intelectual la cual se divide en derechos de autor (copyright), marcas de fábrica (trademarks), secretos del negocio (trade secrets) y patentes.

El autor pone a disposición del público su obra que contribuye al conocimiento de la humanidad para luego terminar en el dominio público, en remuneración a esto el autor recibe un monopolio temporal de la explotación comercial de su obra y al finalizar la obra pasa al dominio público.

Precisamente el copyright se creó para proteger el bien común y no sólo para protección de los autores, es decir, es el derecho de un autor de ser dueño de su obra por un cierto periodo de tiempo (que depende de la

¹²¹ <http://www.copyright.gov/fls/fl102.html>

legislación de cada país), Lo que cualquier obra queda protegida por copyright debe de tener ciertas características entre ellos ser original, es decir no debe de ser copia ni derivado de otra obra; ser creativo, y plasmarse en algún medio (físico o lógico), es decir cuando deja de ser una idea y se vuelve realidad.

El autor de una obra puede ser una persona o un grupo de personas quienes pueden usar sus nombres verdaderos, seudónimos o permanecer en el anonimato. Ser autor de una obra significa tener los derechos exclusivos de traducción, reproducción, distribución, ejecución (puede actuarlo, tocarlo, cantarlo, etc.), difusión, modificación y creación de trabajos derivados; claro que el autor puede dar permisos a otros de forma gratuita, monetaria y/o por regalías, dependiendo de la legislación autoral en cada país.

Debemos tener presente que en la Internet, se encuentra información, como son las imágenes, éstas disfrutan del derecho de autor desde el momento en que son publicadas, no es necesario que el autor registre su obra para gozar del copyright. Según el U.S. Copyright Office en Estados Unidos desde 1989 no se requiere el registro, ni el símbolo ©, ni el aviso 'Todos los derechos reservados'. Copyright no es sinónimo de Dominio Público, el desconocimiento u ignorancia de las leyes no nos da licencia para realizar cualquier acto.

El copyright protege únicamente la expresión de una idea, de un concepto o de un hecho, pero no sobre la idea. Un autor puede renunciar a sus derechos de forma voluntaria para poner su obra bajo el dominio público. Cabe señalar que no existe copyright internacional que permita proteger un trabajo en todo el mundo, sin embargo muchos países son miembros de la Convención de Berna y de la Convención Universal sobre Derechos de Autor (UCC) que permiten proteger las obras en varios países.

2.9. DIFERENCIAS ENTRE EL COPYRIGHT Y EL DERECHO DE AUTOR

En ambas tradiciones estriban, que mientras el copyright descansa en la premisa filosófica de la utilidad, su propósito es estimular la producción en lo más amplio posible de los bienes de la creación y al precio más bajo posible;¹²²

¹²² Becerra. *Op. cit.* p. 16

en cambio el derecho de autor está fundamentado en la idea de los derechos naturales, es decir, un autor está autorizado a la protección de su trabajo como una materia de derecho y justicia.

Ahora bien, en el derecho romano no se crea el derecho de autor, como lo conocemos actualmente aunque sí existe una manifestación en su perspectiva moral, ya que el autor podía disponer de la publicación de su obra, mientras que los plagiaros eran mal vistos socialmente y podían ser perseguidos por medio de la *actio iniuriarum*¹²³ que llevaba consigo efectos infamantes, lo que marca la diferencia entre el derecho de autor de ascendencia romana y el copyright anglosajón, es decir, la gran importancia que en el derecho romano se le concedía al derecho moral antes que a su manifestación patrimonial.

Con el surgimiento de la tecnología de la imprenta en el siglo XV tiene un significado impresionante no sólo en el desarrollo del conocimiento, sino por el cuestionamiento que se hacía al permitir la reproducción masiva de las obras, es así como la imprenta al permitir esto estableció una disparidad entre el costo de la primera copia y el costo unitario de las siguientes copias, de tal forma que desde sus inicios el derecho de autor dependía más del costo de la publicación que del costo del pago de regalías a los autores¹²⁴

Señala Sterling¹²⁵ una distinción entre el copyright y el derecho de autor, tales diferencias se muestran en el siguiente cuadro para determinar un panorama más claro de los mismos.

¹²³ Es la acción a favor de la víctima del delito de injurias contra el autor de dicho delito y tenía por objeto para reclamar: que el juez imponga una pena (pecuniaria o no) que establece en atención a las circunstancias de la ofensa y de las personas implicadas.

¹²⁴ Wallerstein, Mitchel B. “*Global Dimentions of Intellectual Property Rights*”, Science and Technology, Washigton, National Academy Press, 1993.pág 44. Citado por Becerra Ramírez *Ob. cit.* p 17

¹²⁵ Sterling J.A.L. *World Copyright Law*. London: Sweet & Maxwell, 2000.

COPYRIGHT	DERECHO DE AUTOR
Se basa fundamentalmente en consideraciones económicas	Está vinculado a un concepto de los derechos de la persona
Es posible que el autor sea tanto una persona física como moral	El autor es siempre una persona física
El reconocimiento de los derechos morales ha tenido un desarrollo casi inexistente	Los derechos morales ocupan una posición preeminente y existe una tradición de alto nivel de protección de tales derechos
La fijación en un soporte material de la obra es generalmente esencial.	La fijación en un soporte material de la obra es indispensable para la protección de la misma.
Cuando se trata de obras cinematográficas, el propietario inicial del derecho puede ser una persona moral (por ejemplo una compañía productora)	Cuando se trata de obras cinematográficas, los propietarios deben ser las personas que contribuyeron a la creación del filme
El empresario puede ser el propietario inicial del copyright	La persona física o moral que comisione la producción de obra o que la produzca en colaboración remunerada gozará de la titularidad de los derechos patrimoniales sobre la misma y las facultades de divulgación e integridad.
No es común que los contratos contengan previsiones muy detalladas sobre la publicación	Las regulaciones sobre la publicación son muy detalladas
Solo los trabajos originales del autor se protegen, los derechos conexos gozan de una protección mínima o incluso a veces de ninguna en especial	Es clara la distinción entre los derechos conexos como lo son artistas, intérpretes, ejecutantes, productores de fonogramas, organismos de radiodifusión, editores de libros y productores de videogramas.

CAPÍTULO TERCERO

EL REALITY SHOW

3. HISTORIA DEL *REALITY SHOW*

Sin duda alguna la televisión ha sido el medio masivo de comunicación por excelencia del siglo XX, su influencia en los ámbitos cultural y social se dejó sentir desde sus inicios dicha influencia sigue respirándose en el ambiente, a medida que nuestra capacidad de asombro disminuye y que las opciones de información aumentan, para aquellos que manejan este medio inventan formas de mantener cautiva la atención del público, por la razón más noble de todas: seguir contando con un negocio rentable.

El último producto 'novedoso' al que nos ha sometido la televisión son los "*Reality Show*" o Espectáculos de la Realidad, estos programas presumen transmitir emociones genuinas e historias que no están basadas en un guión y abarcan desde concursos hasta documentales de la vida diaria, estos han tenido un rotundo éxito a tal grado que parece que el público no puede obtener suficientes programas de este tipo.

Ahora, a casi treinta años de la aparición de los "*Reality Shows*", este tipo de programación pretende adueñarse de las pantallas de las familias del siglo XXI, como lo es en el caso de la televisión estadounidense siempre se ha mantenido a la vanguardia en lo que a entretenimiento se refiere, fue la primera en darse cuenta de lo lucrativo que podrían llegar a ser estos pseudo documentales y claro, nuestro país siempre a la expectativa de lo que funciona en otras partes del mundo dispuesto a emular los pasos de nuestro vecino país del norte.

Después de varias décadas, la televisión ha sido objeto de un fuerte cambio de formatos, esta innovación es el llamado *Reality Show*, que su traducción es un término inglés significa "muestra de realidad";¹²⁶ en un principio cuando los programas irrumpieron en la pantalla chica, se les vendió como un fenómeno que revolucionaría la manera de hacer televisión, donde los actores se quedarían sin trabajo, donde las únicas estrellas serían los desconocidos protagonistas y donde otros géneros televisivos serían

¹²⁶ *Reality Show*: el espectáculo www.uff.br/mestcii/caminos1.htm

absorbidos y por ende desaparecían, pero las muestras de realidad se han convertido paulatinamente en un género más de la televisión, así como la telenovela, los programas de entretenimiento y ahora los *reality show* ya forman parte de un género televisivo, ni más ni menos, es simplemente televisión pero ni los actores se quedaron sin trabajo, ni las únicas estrellas son personas desconocidas, solo lo que hemos presenciado ha sido la aparición y asentamientos del nuevo género.

El formato de Big Brother surge como idea del productor holandés Jhon de Mol, quien inspirado en la obra del autor George Orwell, titulada "1984", decidió crear un programa basado en "El Gran Hermano", uno de los personajes del libro. Nacido en Italia, Orwell llegó junto con su familia a Inglaterra en donde hizo su vida, fue un viajero incansable, escritor, periodista que incluso luchó en la guerra civil Española junto a los republicanos, después de escribir varias obras que lo caracterizaron como uno de los autores más sobresalientes de su generación.

En su obra Orwell imaginaba cómo sería el mundo en el año del título y en esa predicción veía a los hombres viviendo bajo la vigilancia de alguien que todo lo veía y controlaba, llamado "El Gran Hermano", se trata de una historia de anticipación, el horror de un Estado político y vigilante que se adueña de la vida y de las mentes de sus ciudadanos a través de tres paradigmas contradictorios: primero, la guerra es la paz; segundo la libertad es la esclavitud; y tercero la ignorancia es la fuerza, sin embargo desde el punto de vista de la creación del Partido, toda la historia ha sido destruida, cambiada y los dioses, sustituidos por el Gran Hermano que observa hasta el último rincón.

A *grosso modo*, es lo que sucede con el programa Big Brother, la diferencia aquí es que nosotros, la sociedad masiva, somos los ojos vigilantes de una pequeña comunidad integrada por cierta cantidad de individuos que eligieron convivir en aislamiento, que los personajes desarrollan relaciones interpersonales, sus acciones y emociones privadas son ventiladas y se crea un pequeño mundo entre ellos donde fluyen por primera vez los sentimientos y al final se traicionan todos entre sí. Esto es lo que ocurre con el Big Brother, que a pesar de que los participantes deben trabajar en equipo y cooperar entre sí, sólo puede haber un ganador y la competencia no siempre es leal.

Este sistema de manipulación y control del que nos habla George Orwell también fue argumento de la película "The Truman Show. Historia de una vida" (1998), esta cinta fue una representación de la conciencia y de la vida de las personas y a su vez, una crítica al morbo del espectador y al espectáculo de la televisión que nos remite sin duda al *reality* del Big Brother. Esta película es la historia de un hombre cuya vida, desde su nacimiento hasta su edad adulta ha sido transmitida por televisión, su intimidad ha sido violada y él vive rodeado de extras en una ciudad que es un inmenso set televisivo.

Ahora bien, nos podemos remitir a 1973 donde todo comenzó, en la cadena norteamericana PBS quien estrenó la serie "An American Family", "Una Familia Americana"; y durante 7 meses un equipo de producción grabó la vida diaria de la familia Loud, de Santa Ana, California. Entre los momentos más memorables de este documental estuvieron la declaración del hijo mayor, Lance, de su homosexualidad, y la petición de divorcio de la Sra. Loud a su esposo. En su momento, "An American Family" fue el programa con mayor audiencia de la ya mencionada estación, a la vez marcó un mito por su originalidad y la manera en que se podían abordar los temas de la vida real.

Lo anterior no era nada comparado con lo que habría de venir a finales de los noventa, cuando los "talk shows" hicieron su aparición, aquí la gente común y corriente, estaba dispuesta a dar a conocer sus problemas personales, no importando lo personal que estos fueran, de hecho, entre más íntimo fuera su conflicto, más alto el nivel de audiencia, con lo que se dan cuenta que el generar enfrentamientos violentos, confesiones escandalosas, y los llantos melodramáticos se convirtieron en una constante, en la que logró sobresalir.

De una manera u otra el telespectador se podía identificar con la problemática expuesta por los invitados, y juzgar si las acciones realizadas por éstos habían sido las indicadas. Además, estaba la posibilidad de que corriera sangre y ver a dos mujeres agarrarse a patadas pero tampoco fue suficiente.

Al quite entraron especiales de una hora de duración, conformados en su gran mayoría por una recolección de videos caseros con imágenes sorprendentes que giraban alrededor de un mismo tema, y presentados bajo un llamativo título "Cuando los Animales Atacan"; o "Persecuciones Asombrosas",

son algunos ejemplos, que por cierto, han sido transmitidos en televisión abierta en México y en televisión por cable.

En estos programas que tomamos como ejemplos, donde encuentra sus orígenes el Big Brother, es como puede notarse todos y cada uno de ellos tienen específicamente algo en común, se trata de las historias de seres que se encuentran bajo la vigilancia y el control de un ser supremo; esto es exactamente lo mismo que sucede en el caso del *reality show* en cuestión, ya que los participantes, aunque voluntariamente, se encuentran bajo las órdenes de su ser supremo denominado "Big Brother".

Todo inició en 2001 cuando dio inicio un programa televisivo al que Jhon de Mol, su creador llamó Big Brother, con lo que desde sus primeros capítulos, la teleaudiencia se vio atrapada por este *reality show* y siguió paso a paso todo lo que en él ocurría, la respuesta a nivel mundial no se hizo esperar, puesto que antes de que terminara la primer temporada, la productora de Endemol, ya tenía vendidos los derechos del programa en varios países y al término de la segunda temporada, el éxito mundial se reflejaba ya en más de veinte países más, en algunos con mayor éxito que en otros pero generalmente con buena aceptación por parte del público.

Ante tal situación, a su llegada a México y desde el lanzamiento de campaña, a finales del año 2001, Big Brother fue el causante de una gran polémica que se desató en el país; por un lado hubo quienes lo apoyaron totalmente, y la prueba está en que rompió record de inscripciones a nivel mundial, dado que el número de personas que deseaban entrar a la casa fue de más de 152, 000, sin embargo, también hubo quienes lo rechazaron desde antes de que iniciara sus emisiones.

Ahora bien, el *reality* se ha considerado como una dramatización de la cotidianidad con un nuevo método narrativo, lo que distingue a los *reality show* es la forma en que se presentan hechos, siendo reales tienen un tratamiento más cercano a la ficción, es decir, ésta y la realidad se entremezclan; la ficción ya no pretende imitar la realidad, sino todo lo contrario, la realidad imita a la ficción, porque los productores seleccionan las cámaras que cambian el punto de vista de los personajes y de la historia, se decide quién aparece a cuadro y quien no, quien habla y quien calla, creando así historias que no son tan reales como parecen.

De esta manera los productores de televisión tienen en sus manos el tratamiento que le dan a las situaciones que se presentan en el *reality show*, ellos pueden hacer que los programas que transmiten, ponderen los valores negativos, en lugar de los positivos.

Otra peculiaridad de los *reality show* es que se centran en personas, que resultan elevadas a la categoría de personajes públicos que aunque lo hacen voluntariamente, se someten a revelar sus historias o dejar desnudar su intimidad tanto física, como de relaciones interpersonales e intelectual ante las cámaras.¹²⁷

Nos encontramos, ante una serie de programas cuyo elemento principal es el hombre común tomado como un objeto libre de manipulación, en estos programas se centra la atención sobre el acontecer diario y cotidiano de ese hombre que surgió del anonimato, y también en el hecho del gusto del público por ver y entrar en la intimidad de los personajes.

3.1. CONCEPTO DEL REALITY SHOW

En México los *reality show* han causado un gran impacto por ser un programa que ha generado todo tipo de discusiones, por tal motivo este trabajo pretende realizar el análisis de este género televisivo en nuestro país. El presente capítulo se encuentra delimitado por el objeto de la investigación del *reality show*, mencionando diferentes acepciones, así como la descripción del problema del mismo al que ha estado sujeto este formato televisivo, y el por qué se clasifica dentro de los Infoshows.

Hay que partir del concepto de *reality show*, éste proviene del idioma inglés, *show* que significa “programa de televisión” y *reality* “realidad”,¹²⁸ por lo que éste sería un programa de televisión de la realidad, o de algo que existe verdadera y efectivamente como ya se mencionó anteriormente.

Otra definición del *reality show* como “Programa televisivo es que muestra como espectáculo los aspectos más morbosos o marginales de la realidad”, sin embargo esta definición puede ser ampliada con una gran lista de características o bien, podemos citar que son programas de televisión que

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

convierten a la propia televisión en un espejo donde el público ve el reflejo de la sociedad en la que vive, a través de sujetos comunes y corrientes interactuando entre sí, exponiendo diferentes situaciones de su vida real siendo captados por cámaras, en ocasiones con toda la aprobación de ellos y otras veces sin que se enteren que los están grabando.

En este sentido, los *reality* son programas de televisión que muestran a individuos comunes en distintas situaciones de la vida real, observados por cámaras, con o sin su consentimiento, estos programas pueden seguirse a través de televisión de paga las veinticuatro horas del día o bien en horarios determinados por las televisoras, así como también pueden ser consultados vía Internet en la mayoría de los casos.

En los *reality* se deja ver todo un cúmulo de emociones que en un ser humano puede tener, se trata de personas reales, no ficticias, son programas que se planean para un grupo de personas que tenga que llevar a cabo alguna actividad o tenga una meta que cumplir, normalmente es el público quien decide qué persona se tiene que ir del programa y quién se queda dentro. No hay que olvidar que una de las finalidades¹²⁹ de éste tipo de programas es que se ofrecen premios o simplemente se establecen retos, las personas tienen que estar dispuestas a perder su intimidad y a vivir bajo ciertas reglas durante el tiempo que permanezcan en el programa sin embargo, a cambio de su libertad y privacidad temporal, los participantes llegan a ganar reconocimiento del público, fama y alguna remuneración económica.

En este tipo de programas la relación de comunicación se lleva a cabo principalmente de dos maneras; una con los participantes del programa; y segundo con el espectador, quien a través del teléfono se comunica con el medio, pero ésta no es la única herramienta que sirve para establecer contacto con el programa, ya que se han explotado otros medios como el Internet y los teléfonos celulares, no hay que olvidar que los *reality show* pertenecen sin duda a los programas de entretenimiento los cuales son formatos que conjuntan una serie de géneros televisivos para formar un solo programa, los cuales cuentan con ciertas condiciones entre ellos los siguientes:

¹²⁹ Reality Show: Muéstrame mas. www.tercera.cl/diario/1997/08/01/25.html

La primera condición es muy usada en los *reality show*, todo lo que no se había considerado atractivo para el público, se comienza a plasmar en la televisión y origina grandes éxitos, en algunos se muestra una vida cotidiana, con los aspectos más esenciales de una persona.

Una segunda condición es que siempre están buscando una relación de comunicación entre los participantes del programa, ya que no sería atractivo ver a personas que no conversan entre ellas; el público espera ver las acciones, las conversaciones que se dan entre los participantes, lo que resulta más atractivo cuando el espectador sabe que en un principio los integrantes no se conocen, de tal forma al paso del tiempo se van conociendo, el público también los van identificando y están al tanto de lo que pase con ellos.

Estos son algunos de los puntos importantes que consiste el *reality* ya que son las características que mantiene al espectador, la noción de que existe una relación más estrecha entre emisor y receptor, siendo la idea de que la función fáctica y la participación del espectador son las partes más importantes y representativas del reality, ya que es justamente a través de ellos que estos programas logran el proceso de interacción medio-espectador.

Cabe señalar que el *reality show* consiste en ser un programa de televisión, donde presentan a sujetos comunes interactuando entre sí, exponiendo diferentes situaciones de su vida real siendo captados por cámaras, en ocasiones con toda aprobación de ellos y otras veces sin que se enteren que los están grabando, es decir, estos programas por lo regular son transmitidos a través de la televisión de paga las veinticuatro horas del día o bien por televisión abierta en horarios determinados.

Los *reality show* continuarán logrando su expansión que busca cada vez nuevas (y no siempre mejores) formas de entretenimiento, la televisión es una industria, y depende de nuestro consumo el éxito o fracaso de estas formas de exposición de la intimidad.

Durante la historia estos programas han conseguido alcanzar un gran ranking de audiencia con el detrimento de otros programas y aunque sus costos son altos debido a sus altas audiencias los productores se lo pueden permitir.¹³⁰ Sin embargo la gran mayoría de las personas ha visto alguna

¹³⁰ Reality Show. Nota 101

emisión, algún debate sobre los protagonistas y muchos terminan enganchados a ellos, este tipo de programas nos dan la posibilidad de juzgar la vida ajena, a lo que hay que sumarle el afán de la juventud de hoy en día por conseguir fama y dinero apareciendo en la televisión.

Los *reality* son un formato televisivo que mezcla competición con un escenario en vivo de la realidad, en donde la historia se narra como si fuera una telenovela, pero con la estética de las *web cam* de Internet, todo esto reunido en un programa que es transmitido varias veces por semana.

3.1.1 DIFERENTES ACEPCIONES DEL REALITY SHOW

Se puede decir que es uno de los programas de la neo-televisión, término sugerido por Humberto Eco para describir el tipo de televisión actual, distinguida por contener programas que la vuelven un espejo donde el público ve el reflejo de la sociedad en la que vive, por lo que los programas neo-televisivos se caracterizan por ser tratados como un espectáculo de bajo presupuesto sin tener una identidad de género, satisfaciendo las aspiraciones emocionales de la audiencia a la que hacen participar.¹³¹ No cabe duda que estos programas se clasifican dentro del género de programas contenedores o formatos híbridos, cuyo contenido es variado y se va conectando por un conductor obligado a constituir una continuidad que dentro de los espacios televisivos raramente se ve.

Estos programas son un juego con la vida, sentimientos y moral en los que se presenta ficción tratando de ser lo más veraces posible, un lugar donde los concursantes tratan de sobrevivir a las contrariedades que se les presentan, como el bajo presupuesto para comprar su comida, en algunos casos se encuentran aislados completamente del exterior y durmiendo con el enemigo, aunado a esto, tienen que vivir con cámaras y micrófonos que captan sus acciones las veinticuatro horas del día, de esta forma es el público quien puede ver a través de la televisión o del Internet, como ya se ha mencionado anteriormente, lo que sucede a cada instante con cada participante del juego

¹³¹ realityshows.tripod.com.mx/realityshows/index.html

así como también puede ver los resúmenes de las situaciones relevantes del día.

Sin embargo, existe una particularidad que se puede encontrar en este género, la podemos hallar en el *reality show* “El Gran Hermano”, que tiene el formato de telenovela con todos sus recursos, tanto narrativos como dramáticos ayudado por la edición que selecciona momentos, acciones y discursos para crear pequeñas historias llenas de conflictos internos con una dosis de peleas y complots, pretendiendo tener una continuidad temporal que en realidad no existe ya que el programas se puede editar, lo que impide al espectador saber a qué hora sucedieron las cosas si fue el día anterior o por la mañana ya que no se brinda información de tiempo.

Desde otro punto de vista del reality, como es el caso de los musicales teniendo como ejemplos de estos se encuentran La Academia y Operación Triunfo que difieren de este formato descrito,¹³² la resistencia física no es parte del reto de los participantes ya que ellos no tienen un presupuesto para comprar su comida, ni está sujeto a su conducta o las cosas que logren hacer, en cambio la producción les proporciona todo, para aquellos que solamente se preocupan por su preparación musical sin olvidar que los hace diferentes el hecho de que sus actividades diarias giran en torno a sus estudios para mejorar su calidad interpretativa y tener más posibilidades de ganar, estas características diferentes no los separan de este tipo de programas en todo caso, los convierte en una variante más que mantiene los rasgos propios de un *reality show*.

Así la audiencia juega un papel fundamental dentro de los *reality* porque reflejan un fuerte impacto ya que éstos son sistemas de signos en donde se presentan estereotipos y conductas no convencionales, reconocibles con las cuales el televidente se identifica o rechaza y utiliza para definir parte de su relación subjetiva con el conjunto social, también son conocidos como infoshow, ya que es una ficción real interactiva, que destacan la característica esencial de los programas que consiste en una combinación de ficción y realidad, de espectáculo, negocio y por supuesto publicidad en todos los medios.

¹³² *Idem*

3.2. CARACTERÍSTICAS

Es importante destacar que no está orientado de manera exclusiva a un grupo social determinado, en nuestro país tanto los que ya terminaron como los que siguen al aire han sido vistos por audiencias de todos los niveles socio-económicos, así estos programas están ganando presencia en relación con otros de diferente tipo que ya han perdido fuerza en la actualidad y aunque sus costos son altos, también lo es su rating, en la medida que permite que las personas puedan convertirse en juez de la vida ajena, sumada a la fascinación de los participantes de obtener status y prestigio al aparecer en televisión.

Dentro del reparto del programa se puede encontrar a gente común y corriente, es decir, ninguno es actor (en algunos casos), se brinda un espacio en el que los participantes pueden desahogar sus inquietudes ante las cámaras, o bien pueden emitir una opinión frente a hechos realizados, de tal forma que con la transmisión en televisión abierta se estructura para cumplir los requerimientos que exige la televisión comercial, pero en la de paga se transmite todo, tal cual está ocurriendo en el momento.

En general, en los espacios de entretenimiento de la televisión actual, la actividad comunicativa de los programas suele ser más importante que el propio programa, esta es una característica fundamental¹³³ en los *reality show*, donde tal vez no existe una comunicación directa con el espectador, sin embargo una hipótesis fundamental es que el *reality* hace sentir al público que forme parte indispensable en las decisiones que se toman para la realización y continuación del programa.

Una de las principales características de estos programas es que llegan a convertir cualquier tipo de material que se tenga, no necesariamente televisivo, en todo un espectáculo o bien, es que se imponen dentro de la conversación del televidente, marcando así la participación del espectador siendo el eje central del programa.

Hay que tomar en cuenta que el *reality* es un formato híbrido en el que se mezclan el suspenso de un concurso, con un escenario en vicio de la realidad en donde la historia se narra como si fuera una novela pero sin olvidar que se está ante la presencia de las cámaras,¹³⁴ todo esto se encuentra

¹³³ *Idem*

¹³⁴ *Idem*

reunido en un programa que es transmitido varias veces por semana, este programa puede utilizarse comercialmente a través de Internet así como imponer la agenda de espectáculos de otros medios que son atraídos por el negocio y la polémica creada por el Infoshow.

No hay que olvidar que este tipo de programas son un producto mediático complejo que además de utilizar a la televisión como canal de comunicación, acuden a los diferentes recursos comunicativos apoyándose en la observación constante de la vida de los participantes rodeados de una parafernalia mediática desacostumbrada.

Cabe destacar una característica más, como lo es el concepto de información con la descripción oral de historias reales llevadas a la pantalla por la gente, el acto de manipular de la televisión y la audiencia, la entrada a la televisión de sectores sociales excluidos anteriormente, conteniendo temas como la crisis y la carencia, así como la verdad como garantía de credibilidad.

Empero, el *reality* show cumple con ciertas características entre ellas es que siempre toman temas que provienen de la vida real, sus personajes son reales, retoma elementos de los programas de ficción ya que su presentación se da a través de formatos utilizados por este género y finalmente se realiza toda una construcción que no podría ser netamente real debido al tratamiento o el montaje que la televisora de dichos programas, la articulación de todas estas características refuerza el éxito de los mismos.¹³⁵ Hay que considerar tres parámetros de éstas características; primero, describe desde el punto de vista de la temática; segundo, su estructura, y por último, su estilo, es decir, desde el análisis temático el *reality* aborda todo tipo de temáticas caracterizadas por su representatividad violenta, su naturaleza escandalosa o su carácter privado, como lo son el amor, la vida doméstica, el mundo policiaco, el mundo del espectáculo, el deporte, encontrando las temáticas tanto en ámbitos privados como en los públicos.

Todos estos temas se retoman en cualquier programa de televisión, sin embargo en el *reality* es donde se explotan más, por el hecho de ser tratados con seres humanos que realmente viven tales experiencias y el público ve reflejada ciertas características propias en los concursantes.

¹³⁵ Reality Show: Nota 104

Por otra parte hace coincidir la producción real de un acontecimiento con su producción para la televisión, desde la estructura interna la cual se organiza mediante secuencias narrativas en las que se intenta que se ejecuten acciones en directo, y el hecho de que se crea una ilusión de una emisión en directo, es porque se logra una mayor credibilidad del mismo y del propio espectador quien tiene mayor confianza en el programa, así las emisiones en directo comprueban lo que éste está viendo y decidiendo con su participación es algo real.

Respecto al estilo del programa se centra en conmover al telespectador, el tratamiento tiende a promover emociones y sentimientos, de tal forma que con las narraciones, las emociones y los sentimientos que se muestran en un *reality* en la mayoría de los casos son provocados sin embargo, el espectador no toma importancia a que esto es parte de la producción del programa, sino que lo que a él le interesa es ver cómo esas personas tienen las mismas emociones que él y que puede en un momento dado llegar a controlarlas mediante su participación. Es así que en la televisión actual ya no tiene obstáculo alguno a la mirada del espectador ya que es observador y a la vez es observado, que utiliza el escenario televisivo para mirar y ser visto.

A grandes rasgos, un *reality show*¹³⁶ puede catalogarse como tal al contar con las siguientes distinciones:

- Su elenco está conformado por actores, y por gente común y corriente.
- Se pueden clasificar en dos tipos: los "*talk shows*" y los pseudo-documentales. En los primeros, es un panel formado por personas 'normales' exponen alguna problemática ante un moderador y su audiencia, para que esta última juzgue sus acciones. En los segundos, se trata de captar de manera omnipresente la vida normal de un grupo de personas que se encuentran en una situación fuera de lo normal, por lo general, los participantes están involucrados en una especie de concurso en el que el premio es de gran relevancia para su vida

¹³⁶ Reality Show: Muéstrame mas. www.tercera.cl/diario/1997/08/01/25.html

personal; dicho premio puede ir desde lo material (una fuerte suma monetaria) hasta lo sentimental (contraer matrimonio con su pareja ideal).

- Existe un espacio para que los participantes puedan desahogar sus inquietudes frente a las cámaras, dando su opinión acerca de los hechos transmitidos.
- Por lo regular, su transmisión no es tiempo en real. Esta editada y estructurada para adaptarse a los requerimientos de la televisión comercial.

3.3. FUNCIÓN SOCIALIZADORA

Para el caso de aquellos que opinan que la televisión es un reflejo de la realidad, de lo que es el mundo que nos circunda, lejos de esto en la sociedad actual algunas de cuyas características fundamentales son la fragmentación y la descontextualización, estos programas actuarían en este sentido fragmentan lo real, para ofrecer el resultado como la vida misma, lo cual resulta que la vida es algo bastante más complejo que el espectáculo televisivo, por muy elaborado que este sin embargo, se trata de mostrar como natural algo que está totalmente descontexturizado, porque no tiene nada de natural que unas personas de las que no sabemos absolutamente nada lleguen a un escenario y se pongan a contar sus intimidades, sin llevar a cabo un proceso de contextualización, todo ello cabría entenderlo inmerso dentro de una dinámica social mediante la cual se muestra al ciudadano-espectador cuales deben ser sus pautas de comportamiento social.

Es decir, uno de los objetivos fundamentales de este tipo de programas sería la búsqueda de la referencia y la identificación en el receptor, por lo que se intenta buscar emisores de biografías que puedan provocar en la audiencia, de esta determinada hora y cadena, algún tipo de sentimiento o identificación a través de los fragmentos tematizados de las historias narradas cada día, intentado construir de una manera seriada a través de múltiples fragmentos una biografía universal que trate de aglutinar a todas aquellas personas que forman parte de este segmento de la audiencia.

Hay que suponer que los colaboradores que participan en estos programas tratan de reflejar de forma casi estereotípica a aquellos que a su vez los están contemplando, estas emisiones se podrían contar como una más de las objetivaciones de los principios de percepción y de acción en las palabras, las cosas y las prácticas, ya que en estos programas el espectador puede y debe reconocer en las narraciones que se les ofrece los productos ejemplares de los *habitus*¹³⁷ mas conformes con las costumbres sociales dominantes que han sido seleccionadas.

Los participantes en este programa, previa selección de los productores del programa, se erigen en representantes de un determinado grupo social, siendo designados por la institución televisiva para hablar en su nombre. Asimismo otra característica es el hecho de que este tipo de representación aporta una pauta de comportamiento social a un determinado sector poblacional que por sus características debe afrontar una serie de problemas que podemos definir como de ámbito doméstico, la audiencia de estos programas está compuesta en gran parte por mujeres con hijos que son calificadas socialmente como “amas de casa” quienes deben afrontar problemas que se les presenta a diario.

Estos programas por sus características son de relato oral, actualizando un pasado, en el que pueden llegar a proporcionar o afianzar de forma inconsciente pautas de comportamiento, de solución de problemas o en la mayor parte de los casos de elusión, evitar determinados comportamientos que no son aceptados socialmente.

Por otra parte nos encontramos ante un tipo de receptor que desea ver expresados en la televisión aspectos de la realidad que lo circundan, pero no una realidad lejana espacio-temporalmente y con la cual no se identifica, sino con una realidad más cotidiana y doméstica que otros textos audiovisuales como los informativos, el hecho es que estos programas tengan un gran componente oral que contribuye en gran medida a aproximarse a la recepción ya que la tradición oral y más en un segmento de audiencia que supuestamente ha crecido dentro de esta tradición y que aun hoy en día se le

¹³⁷ *HABITUS*: es la comprensión del fenómeno comunicativo que se da en los programas de testimonio. Es el sistema de disposiciones adquiridas, permanente y generadoras de comportamientos.

sigue otorgando socialmente mayor credibilidad a este tipo de comunicación “interpersonal”.

Para el caso de la improvisación oral evidencia su imprevisibilidad y su necesidad retrospectiva, es porque el hallazgo que actualiza recursos desde hace mucho tiempo ocultos supone un *habitus* que domina tan perfectamente los medios de expresión objetivamente disponibles que está dominado por ellos, hasta el punto de afirmar su libertad respecto de ellos realizando las más raras posibilidades que necesariamente implican, en éste caso la dialéctica del sentido de la lengua y de las “palabras de la tribu” es un caso particularmente significativo de la dialéctica entre los *habitus* y las instituciones, es decir, entre dos modos de objetivación de la historia pasada, en la que se engendra continuamente una historia destinada a aparecer, del mismo modo que la improvisación oral, inaudita e inevitables a la vez.

Existe preocupación por el mensaje que estos programas entregan, sobretodo porque los segmentos juveniles son parte importante de su audiencia, si bien podría considerarse que en los participantes se incentiva el narcisismo, la figuración a través de la vida personal y de las historias que puede generar una competencia desleal, o bien puede decirse que promueven valores positivos como el esfuerzo personal para alcanzar metas, la comprensión, la tolerancia, la franqueza, la amistad y la convivencia social, ya que permite la superación de los jóvenes a través de la competencia brindándoles una forma para reconocerse como grupo.¹³⁸

Entre los aspectos positivos que las audiencias reconocen a estos programas se encuentra la convivencia en familia, la representación de distintas posturas de valores, la diversidad de los protagonistas sin distinción del segmento social al que pertenecen, la exposición de formas respetuosas y honestas de enfrentar conflictos, la posibilidad de expresarse de los jóvenes, el desarrollo de habilidades a los concursantes y la oportunidad para superarse.

Para algunas personas afirman que aprender de estos programas se trata de valorar lo que es esfuerzo personal para el logro de metas y la comprensión, tolerancia, franqueza y adaptación como modelos de amistad y de convivencia social, parte importante de ellos se identifica con las situaciones

¹³⁸ http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

que muestran estos programas, sin embargo para los consumidores de este género, la principal crítica está en ciertos excesos, fundamentalmente tres: el abuso de lenguaje grosero; la intrusión excesiva en la intimidad; y el exhibicionismo, cabe señalar que esta percepción de excesos llega a niveles que merezcan ser reprobados, por lo que el lenguaje verbal utilizado, parece reflejar la forma coloquial en que se relacionan particularmente los jóvenes.

Los *reality show* representan el modo en que la televisión encarna las nuevas funciones a las que tanto el cambio social como los nuevos modos de entender la comunicación televisiva han conducido. Estos cambios producidos durante las últimas décadas son la pérdida de credibilidad de las ideologías globalizantes, las constricciones que los acontecimientos económicos proyectan sobre la acción política, la aparición de numerosos escándalos sobre el comportamiento de la clase política, los resultados de la crisis económica, el gran distanciamiento entre electores y elegidos, la inflación informativa, además de la convivencia entre los profesionales de los medios y los políticos ha creado una opacidad en la información que ha arruinado la autoridad y la legitimidad que poseían las instituciones.¹³⁹

3.3.1. EL ESPECTADOR

El espectador es un punto de atención muy importante para las televisoras y conocer sus prácticas de consumo permitirá a éstas establecer nuevas y mejores estrategias de comunicación, por ello es que ya no es tan fácil mantener a un espectador atento durante todo un programa, los televidentes se han vuelto más exigentes y con el poder de mando que tienen en sus manos es fácil perderlos en unos cuantos segundos, son ellos los que deciden qué ver o qué es lo que los atrapa en ese instante, así es que muchas veces el espectador no planea ver un programa o serie de programas, a menos que sea ferviente seguidor de éste, para lograr eso es que las televisoras han formulado toda una serie de estrategias.

Con el surgimiento de las nuevas tecnologías, el televidente ha cambiado su forma de consumir al medio de igual modo que la televisión

¹³⁹ <http://www.monografias.com/trabajos41/reality-shows/reality-shows2.shtml>

convive con el espectador de forma distinta,¹⁴⁰ éste apela a los sentimientos y emociones con el cual se ha vuelto protagonista de las emisiones televisivas, lo que sucede sobre todo en los nuevos géneros televisivos sin embargo, podemos encontrarlo constantemente en los géneros informativos.

Además de ser protagonista, el espectador “abandona su estatuto de receptor para presidir simbólicamente todo el proceso de comunicación, lo podemos ver en las atenciones que los programas demuestran para con su público, por ejemplo tomar en cuenta sus opiniones y hacerlos partícipes de su programación; otro aspecto fundamental de lo que es éste nuevo espectador es que ahora es un televidente más activo, pues su participación está mucho y cada vez más presente en la televisión.¹⁴¹

Es así que este nuevo televidente, la comunicación entre televisión-espectador cambia y con ello se crean posibilidades cada vez mayores de interactividad como lo es el alto nivel de participación del público a través de sus llamadas telefónicas y los significativos rating que han obtenido estos programas, evidencian un alto compromiso de las audiencias con quienes protagonizan estos programas. Esta alta adhesión y empatía de los telespectadores con ciertos personajes en quienes ven reflejadas sus propias vivencias, probablemente se deba a la diversidad de los protagonistas en términos de estratos socioeconómicos, a la exposición de la vida íntima por parte de los participantes y a la ausencia de estereotipos físicos tan comunes en la televisión.¹⁴²

Los *reality show* intentan transmitir la ilusión de que lo que se exhibe, es la realidad concreta, pero más bien es una “nueva realidad televisiva”. Si bien se trata de transmitir al público que lo que se presenta en pantalla es “real”, debe considerarse la presencia permanente de cámaras que inciden en la espontaneidad de los protagonistas, así como la intervención de las situaciones por guionistas y editores, que participan en la creación de las relaciones y conflictos que seleccionan lo que se muestra para darle un hilo conductor a las “historias”.

¹⁴⁰ *Reality Show*: Muestrame mas. www.tercera.cl/diario/1997/08/01/25.html

¹⁴¹ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

¹⁴² http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

En estos programas se observan emociones intensas producto del encierro y la competencia entre los participantes, exhibiéndose con frecuencia emociones como el llanto o la risa. Es común ver desbordes cuando enfrentan el fracaso u observar a los jóvenes abatidos debido al alejamiento de la familia. Los programas usan la presencia de los seres queridos en diferentes situaciones y el resultado es siempre el mismo: lágrimas y emoción, lo que genera altas dosis de emotividad en la audiencia, logrando establecer el vínculo y el compromiso del público respecto al devenir de cada uno de ellos, de esta forma el encierro resulta ser un catalizador de emociones y las experiencias están mediadas y el elemento emocional forma parte del juego.

3.4. HISTORIA DEL GÉNERO

La historia del género documental posee su propia agenda desde los inicios del cine, de hecho las primeras impresiones al celuloide que apasionaban y conmovían al público del mundo entero no eran más que retratos en movimiento de obreros saliendo de una fábrica o la llegada de un tren y aunque la aparición del cine ficción pudo eclipsar el género, la verdad es que los documentales tienen un merecido lugar, pues sus alusiones al mundo real son un extraordinario cruce entre el asombro y la credibilidad. Se trata de un arreglo cultural que por su propia ambigüedad, finalmente proporciona la legitimidad que otorgamos a la novedad producto del ejercicio documental.

Cabe señalar que el origen de los programas de realidad tiene raíces diferentes, ya que desde siempre el ser humano ha tenido la necesidad de representar la realidad de exponerla ante los demás de la manera en que lo permite cada época, pero ningún género había logrado personificar una historia de la vida real en vivo y que forjara un vínculo emocional tan fuerte con el público, como lo han hecho los *reality show*, ya que lo que se presenta no es actuado sino real, los personajes viven y sienten cada momento tal y como lo hacen en la vida diaria. Sin embargo el gran triunfo que ha tenido este tipo de programas ha sido lograr que los espectadores se identifiquen con las historias de los protagonistas¹⁴³ o les despierte una gran curiosidad, con lo que se

¹⁴³ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

puede decir que los *reality* surgen como plataforma donde la gente descubre, se identifica y se inmiscuye en los problemas reales de otras personas.

Los participantes son cuidadosamente seleccionados esta opción es la que determina el éxito del programa, lo que se genera una investigación de manera superficial, se busca el perfil de ciertos participantes de los programas de televisión llamados “*reality show*” con sus respectivas variantes, se determina que son personas que han crecido bajo un ambiente no muy propicio para el desarrollo de los valores fundamentales, que provienen de familias desintegradas, de ambientes extremos o actividades extravagantes en algunos casos. Lo importante es que tengan “algo” que llame la atención, no importa lo que sea y que estén dispuestos a todo, los encargados de los medios de comunicación saben que es mucha la necesidad de intimidad que tiene el ser humano y que cuando ésta es pobre en su propia vida, la busca en las vidas ajenas, confiados están en que los espectadores no dudaran en ver muchas historias e intimidades plasmadas en una pantalla chica o grande.

Es importante mencionar que en nuestro país el *reality show* es relativamente nuevo pero ha habido una extensa gama de programas de una naturaleza muy similar a éste género, mejor conocidos como de “nota roja” el cual su contenido semeja a las secciones de este tipo en los periódicos, en las cuales se pueden encontrar historias de los problemas sociales delictivos que ocurren a las víctimas de la población en diferentes lugares de cada país.

El *reality show* es uno de los escasos géneros que han sido concebidos y gestados dentro del ámbito mediático de la televisión, mientras que la publicidad tiene extensos antecedentes en otras prácticas mediáticas y culturales, tales como el melodrama, la prensa escrita, la radio, la conversación o el teatro, lo que para el *reality* resulta ser una mega síntesis de la práctica y de los saberes televisivos acumulados, planteado como un juego-competencia como lo es la intriga, sin embargo tiene un tratamiento similar al relato ficcional pero con la participación de personas teniendo en cuenta los discursos de realidad, por esta razón es que desde la perspectiva de la teoría de los géneros televisivos, el reality representa un verdadero laboratorio donde el modo lúdico, el ficcional y el auténtico, los tres pilares genéricos de la comunicación televisiva se funden en un solo programa.

Las formas que han adquirido los programas que suelen etiquetarse bajo el término *reality show* no ha dejado de evolucionar junto a las dos vertientes, la de los shows de aventura y las que intervienen en la vida privada, se suman otros dos tipos; el primero muy difundido en Europa, tiene como propuesta el remediar las carencias de las instituciones que deben impartir justicia o evitar el crimen; y segundo tipo es más parecido al género de concursos y funcionan dentro de la lógica de una academia.

Desde el punto de vista de su fuente y desarrollo del género se puede indicar que los *reality show* han pasado de un modelo que proponía una identificación administrativa con el héroe capaz de verificar difíciles pruebas, donde el telespectador se le asignaba un lugar similar al que puede asumir respecto de una ficción cualquiera a una variación de la figura del anti héroe, donde el telespectador está considerado como un juez.

Por otra parte el sufijo inglés “*show*” se ha utilizado usualmente para nombrar un gran número de géneros y programas televisivos de corte espectacular, el término *reality* resulta significativo, pues corresponde a una intención manifiesta de autenticidad del discurso por parte de sus productores, es decir, a su categoría como discurso sobre la realidad, es por esta razón que lo primero que llama la atención es la asociación que establece el nombre “*reality show*” entre la realidad y el espectáculo, más aún si lo real está referido a la exhibición de la vida cotidiana, a la posibilidad de penetrar en el ámbito de lo privado, en la intimidad de un grupo de personas comunes y corrientes que son sometidas a una convivencia forzada.

Existen muchos géneros y subgéneros ficcionales por ejemplo el cine, se propone introducir al telespectador en el ámbito de lo íntimo sin embargo, la distinción que establece el *reality show* respecto de la ficción en este punto, se apoya en la construcción de una garantía de autenticidad de aquello que se nos presenta, es decir que esa intimidad está referida no sólo a la de personas reales tal como podríamos ser nosotros, sino que además se nos presenta como espontánea y libre de toda intervención por parte de los responsables de la imagen.

Lo más sorprendente del *reality show* es que sea el hecho que para realizar este promesa de autenticidad de lo íntimo, recurra a dos

procedimientos aparentemente opuestos; el dispositivo del hiperrealismo y al dispositivo lúdico-ficcional.

Otro aspecto fundamental es que subyace en el reality, es aquella que propone una serie de democratización de la televisión, esta promesa se articula en dos niveles, por una parte a través de lo que podríamos denominar una promesa de igualdad de oportunidades o de acceso y de la promesa de tele participación, como un desmentido a todo aquello, bueno y malo, que se ha escrito sobre la manipulación de los medios de comunicación, el *reality show* es presentado como el logro de un proceso de liberación del telespectador era un mero consumidor de programas, ahora se intenta mostrar a éste como protagonista de aquello que quiere ver y oír.

Con la promesa de acceso al mundo de la televisión, se verifica en el protagonismo que es otorgado a los ciudadanos no profesionales del espectáculo en el programa, a diferencia de una teleserie o de un programa de conversación, el ciudadano aparentemente común, es quien soporta el peso de la intriga, sin embargo y más allá de la verificación o no de esta promesa de acceso, lo que resulta más interesante en ella está el mensaje implícito desde el momento en que se realiza un concurso, donde sólo los mejores de entre muchos serán elegidos, como una posibilidad de éxito y progreso social y el acceso es el premio más valorado siendo el motor que mueve a los concursantes a participar.

La promesa del *reality show* es que lo convierte en uno de los géneros mixtos más interesantes de la televisión, sobre todo porque utiliza la estética y los procedimientos propios de los discursos televisivos ficcionales, lúdicos y auténticos, logra construir un simulacro enunciativo perfectamente coherente, pero no es capaz de cumplir sus propias promesas.

En el *reality* la teleaudiencia esta llamada a ser protagonista en dos niveles complementarios que reafirman y constituyen el pilar central de este dispositivo, por una parte, la promesa de acceso al estrellado y por otra, la garantía del poder de decisión respecto de la continuidad de los eventos del programa.

En un sentido exactamente opuesto, la emergencia del *reality* ha instalado la problemática principal en el extremo opuesto, legitimado por el parecido con su modelo, la propia ficción ha podido ser considerada como

realidad, en éste se concreta un simulacro múltiple y complejo que probablemente pueda explicar la variedad de expectativas críticas que se manifiestan en torno a éste género.

3.5. FORMATO DEL GÉNERO

En los últimos años hemos acudido a la transformación del concepto del género, donde cada vez son más los programas que aparecen mezclando diferentes géneros y dando lugar a nuevos subgéneros, dejando al margen de la ficción y la información los géneros de entretenimiento son básicamente el *talk show*, el *reality show*, *game* y *magazine*.¹⁴⁴

En el *reality show* se caracteriza por hacer de la realidad un espectáculo televisivo, una realidad que se basa en la vida cotidiana de la gente común, que traspasa las barreras de la intimidad para convertirse en un producto rentable en las cadenas de televisión, de este modo se produce una nueva relación entre el público y la televisión y esa gente común se convierte en la protagonista.

Se puede decir que el origen del *reality* se encuentra en evolución y posterior fusión de los programas de variedades y los informativos, y se proyectan hacia los sucesos y las relaciones personales.

3.5.1. ¿QUÉ ES EL FORMATO TELEVISIVO?

El concepto “formato de televisión” no es de carácter jurídico, sino técnico y es de uso común en el medio audiovisual, se le puede definir como las pautas mínimas para la realización de cierto tipo de programas de televisión.

Técnicamente se podría decir que es el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros. A la hora de definir la palabra “formato”, nos encontramos con las diversas interpretaciones que ésta tiene en el mundo

¹⁴⁴ SALÓ Gloria. *¿Qué es eso del formato? Como nace y se desarrolla un programa de televisión*. Editorial Gedisa. España PÁG 15

televisivo, pero principalmente el problema es que no existe una oficial y tampoco existe una definición de cada uno de los diversos géneros televisivos. O bien otra definición que nos proporciona Paul Smith de que es un formato es la siguiente:

“Un formato para televisión es un concepto para un programa, el cual ha sido desarrollado y puede ser vendido a terceros. Forma parte de reglas en las que define cómo se debe producir el programa. El formato es el marco en el que se suman elementos para hacer el programa adecuado para un país o mercado concreto.”¹⁴⁵

Es decir, los *reality* encuentran su mejor aliado en los costos de producción ya que resulta más barato un programa de realidad que una serie de ficción y de este modo llegan al máximo *rating* en las cadenas televisoras; y con la mezcla de formatos con dosis de realidad, drama, entretenimiento, vida en directo y concurso irá en aumento, dicho en otras palabras la realidad está gobernada por los sentimientos mucho más que por los criterios racionales.

3.5.2. TIPOS DE FORMATO

Dentro de la industria televisiva generalmente se distingue dos tipos de formatos pueden ser de dos tipos: el *paper format* y el *tv program format*; ambos son especies de un mismo género y sólo varían en su grado de detalle e información que contienen.

En el *paper format* es un documento en el cual se presenta el concepto o idea de un programa de televisión y que suele comprender únicamente la descripción de la idea básica del programa, su contenido, su estilo y su plan de realización. Este tipo de formatos presenta una extensión muy reducida, que oscila entre dos y diez páginas y suele incluir las siguientes referencias: título del programa, perfil del público al que se destina, franja horaria propuesta, duración estimada, breve síntesis, ordenación general de las secuencias,

¹⁴⁵ SMITH, Paul. Managing Director de Celador Productions.

sinopsis detallada, ilustraciones, posibles presentadores, diseño y composición del escenario, esquemas presupuestarios y las oportunidades de *merchandising*.

Una idea por sí sola no puede ser registrada. Pero sí un formato de televisión, que sería esa idea muy desarrollada y con una tipología y metodología de trabajo y exposición. Es decir, no es lo mismo pensar en un programa que enseñe a cantar a la gente, que un programa en el que se enseñe a cantar y mejorar durante tres meses, gente con talento que tiene buena voz, y que la audiencia decide cuál es el mejor en una gala final. Hablaríamos de 'OT'. Pues bien, todas estas primerizas ideas se plasman en un papel y se desarrollan parte por parte: justificación de su existencia, papel de los concursantes, de los presentadores, de la audiencia, metodología, etc. hasta que se adquiere el aspecto de un briefing más elaborado.

Este documento lo conocemos como *paper format* y con ello se puede registrar un programa e incluso vender un formato sin necesidad de haber realizado un episodio piloto. Ojo, para vender un formato así, tiene que ser muy muy bueno. Normalmente, la producción de un piloto ayuda mucho a la venta, ya que es la mejor forma de mostrar el potencial televisivo de nuestra idea. Vender un formato de televisión es una de las tareas más difíciles del medio, a todos los niveles. Prácticamente todo está inventado en televisión, en alguna parte del mundo. Inventado, que no producido. Y hay mil formas de hacer las cosas. Por otra parte, existe una barrera televisiva a la hora de colocar un formato en televisión, cadenas y productoras no suelen aceptar proyectos de gente que no esté dentro del medio televisivo, aunque con la aparición de internet esta barrera es cada vez más débil.

En el *tv program format* sería una versión más detallada del *paper format* que contendría el conjunto de conocimientos reunidos en el proceso de creación del programa, es decir el *know how* para su éxito, incluyendo servicios de asesoría, guía del formato, el *software* que se pudiera requerir.

Es decir, es la estructura y elementos característicos del programa que puede advertirse y aparece subyacente cuando se ve el programa de televisión. En este caso, si bien la mayoría de los elementos del programa se encuentran resueltos y definidos con mayor detalle, lo que favorecería la categorización de obra del formato, presenta la paradoja de que lo que se

termina finalmente protegiendo es el programa de televisión en sí y no el formato.¹⁴⁶

Independientemente del grado de modalidad de formato televisivo de que se trate, estamos ante un manual de instrucciones para la producción de cierto tipo de programas de televisión.

3.5.3. LA CREACIÓN DEL FORMATO

El proceso creativo comienza con una idea que necesita de un tiempo de desarrollo y de una inversión para poner en imágenes el formato propiamente dicho. Para que este sea un éxito alguien debe apostar por él y demostrar que puede convertirse en un producto competitivo en el mercado, además de rentable por las ventas que pueda proporcionar; una vez que ha conseguido venderse llega el doloroso proceso de la adaptación, que tan buenos formatos ha destrozado unas veces y tan buenos resultados ha dado en otras tantas.¹⁴⁷

Antes de que un formato llegue a ser un éxito necesita de mucho tiempo y dinero para su desarrollo, la mayor parte se crean hoy en día pensando en el mercado internacional, en su comercialización fuera de su país de origen. Pero no cabe duda de que sin el respaldo de una gran empresa, ya sea cadena o productora, es muy difícil conseguir que una idea llegue a transformarse en un gran formato. Es necesario un tiempo para desarrollar y probar la eficacia de uno nuevo, no basta con copiar, readaptar o partir de uno conocido; cada uno lleva una parte más o menos importante de los elementos necesarios para su creación, pero saber exactamente qué es lo que necesita un formato en concreto, es lo que aporta ese *know-how* (el saber cómo) de cada producto. No hay que olvidar que *Big Brother* no nació de la noche a la mañana y que necesitó tres años para gestarse y desarrollarse.

¹⁴⁶ http://www.justiniano.com/revista_doctrina/Gafoglio/televisivos.htm

¹⁴⁷ *Op. cit.* Nota 144. Pág 163.

3.5.4. LA COMPRA

Los creadores de formatos tienen dos vías para su comercialización: vender los derechos a un distribuidor o hacerlo ellos directamente. Por lo regular las grandes compañías se ocupan de ellas mismas de su comercialización a través de sus oficinas en los diferentes lugares del mundo, pero en otras ocasiones, como ocurre con los formatos de Endemol, las productoras locales asociadas a la holandesa son las que se encargan de su puesta en marcha de cada territorio.

Cuando se compra un nuevo formato, el comprador se ahorra la cantidad de dinero que un nuevo producto necesita para su desarrollo; cuando además ya haya sido emitido con éxito en otros países, aunque no siempre este éxito es una garantía y formatos mal adaptados han llevado a grandes fracasos, lo importante no es tanto lo que se paga como la rentabilidad que puede dar, aunque también es obvio que un formato tiene más recorrido mundial cuanto más barato sea.

Podemos encontrar formatos que son éxitos de temporada, duran tan solo una y desaparecen *v/gr.* La pesera del amor; pero con la amplia oferta que existe, la verdadera prueba que deben pasar los formatos televisivos es la de la originalidad. Sin embargo el precio de venta de un formato varía en muchas ocasiones en función del presupuesto de producción.

3.5.5. LA ADAPTACIÓN

El consumo de televisión y los hábitos de la gente son totalmente distintos, a la hora de adaptar hay que tener en cuenta diversos factores que tienen que ver directamente con el formato; hay que diferenciar cuál es la esencia ya que si alteras se puede transformar el resultado. Podemos observar que la iluminación y la música forman parte esencial del formato, así como la puesta en escena y la disposición de los elementos que configuran la escenografía. Y si el discurso narrativo del formato gira alrededor de una puesta en escena determinada que confiere un toque dramático a la situación, la figura del presentador debe potenciar dicha situación, ya que si se dedica a ser gracioso romperá la atmósfera creada. De este modo, cuando se compra

un formato, hay compañías distribuidoras que ofrecen algo más que la simple venta.

Hay diversos factores que rodean el formato que pueden afectar a su adaptación, no es igual un programa emitido en una cadena que en otra, no tiene el mismo tratamiento en un horario que en otro, y por último, la propia evolución del programa en emisión hace que se modifiquen elementos.

3.6. EL GÉNERO TELEVISIVO

Para una mejor comprensión de lo que es el género televisivo, es necesario definirlo partiendo del concepto que manifiesta que son categorías que señalan a los tipos de programas de la televisión, cada género está determinado por un tipo de discurso, que pueden ser desde su perspectiva: género del discurso referencial, un ejemplo de éstos son los noticieros y debates; del género del discurso de ficción, son las series y telenovelas; y del género del discurso de hibridación pertenecen los *talk show* y el *reality show*. De tal forma que por género televisivo debemos entender lo siguiente:

“Es un tipo de unidad de programa que presenta características temáticas, estructurales y de estilo; éstas se generan históricamente en el uso del lenguaje audiovisual para la producción televisiva. El género actúa de modo determinante en la constitución de los aspectos formales y de contenido de los diferentes tipos de discurso”.¹⁴⁸

Así los programas de género referencial son aquellos que están asociados con la premisa de mostrar personas, objetos y acontecimientos que tienen o han tenido una existencia real por fuera del sistema productivo televisivo, lo que significa que son aquellos programas que muestran sucesos reales.

¹⁴⁸ Orza Gustavo F. “*Programación televisiva: un modelo de análisis instrumental*”. Editorial La Crujía 2002. p. 122.

Por lo que respecta al género de ficción se desarrollan todos aquellos programas en los que se muestran hechos o historias que pueden tener un referente en la realidad, pero no son puramente acontecimientos reales como los son las telenovelas.¹⁴⁹ El *reality* es un género televisivo que se acerca a los espectadores y establece una relación más estrecha con ellos, a través de sus participación ya sea en el programa o mediante las llamadas telefónicas y mensajes vía celular, tomando en cuenta la participación en eventos y la Internet.

Por último encontramos al género de programas televisivos en el que se encuentra el *reality show*, siendo el híbrido que mezcla componentes de la realidad y la ficción, este tipo de programas son los que más han funcionado para los anunciantes en los últimos años.

Como ya se dijo anteriormente, con la evolución de la televisión como medio de comunicación y desarrollo tecnológico ha sido visible a través de sus programas por este conducto, el medio ventila todos los recursos de los que dispone para ponerse en contacto con su público por tal motivo, los cambios que ha sufrido la televisión han sido plasmados en su programación. En la actualidad podemos apreciar cómo los programas han cambiado su apariencia haciendo uso de la imagen digital, con lo cual logran que sus productos sean más llamativos para el espectador, lo que se ha utilizado en otro tipo de medios que les permiten comunicarse con el espectador, de igual forma la aplicación de estas tecnologías, los programas también han hecho uso de una serie de recursos y estrategias que han permitido mantener a su público.

Empero, la televisión ha creado diversos géneros que le han ayudado a explicar la realidad, cada uno de éstos cuenta con características propias que se distinguen de otros por la forma en que abordan los sucesos y hechos sin embargo, con los cambios que han ocurrido en la televisión hemos visto que los recursos, contenidos y formas de tratamiento de los programas también han cambiado, con ello los géneros televisivos se han transformado ya que cuentan con características propias de la neotelevisión¹⁵⁰ y se distinguen por el uso de las nuevas tecnologías de información y comunicación, entre ellos el *reality show*.

¹⁴⁹ Ibidem. p. 126.

¹⁵⁰ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

Cabe destacar que la información representa un espectáculo novedoso ante un público que busca entretenimiento y se hace consciente de muchas de las problemáticas sociales, la televisión se convierte en un noticiario de la realidad, a través de programas que hacen de la información un espectáculo utilizando tanto la información como el entretenimiento y dejando que el ciudadano común participe en la televisión. De tal forma que la realidad presentada en la televisión empezó al receptor como un formato híbrido, que contiene entre ellos entrevistas, debates, y reportajes testimoniales de una investigación así como también situaciones provocadas de forma artificial para obtener una reacción de otras personas, es así como se entremezclan los distintos géneros reunidos en un solo formato y surge entonces el problema de la definición del género por la mezcla de varios de ellos.

Al no tener claro un género se crea un problema ya que estos espacios no se adecuan a un formato estable por ejemplo, los escándalos de todo tipo son tratados desproporcionadamente ocultándose la diferencia entre el espectáculo y lo verdaderamente importante y el periodista al querer cubrir los diferentes acontecimientos y querer lucirse sobrepasa a la verdad.

El problema del género dio lugar a una controversia entre los diferentes investigadores del tema, ya que esta dificultad iba más allá de lo formal pues una de las funciones más claras del uso del género es que son formas convencionales de expresión que sitúan a la audiencia en relación con un programa concreto y los géneros proporcionan pautas al receptor para que éste se encuentre en oposición de atribuir una realidad u otra a aquello que se le presenta en las pantallas.

No teniendo una delimitación que separe a la ficción de la realidad¹⁵¹ los límites se pierden no sólo porque se está frente a un formato híbrido sino porque la realidad es mostrada hasta el más mínimo detalle convirtiéndola en un show en el que la ficción está muy cerca de la realidad y se mezcla con ella, sea mediante la reconstrucción de hechos o a través de la inducción de diversos acontecimientos, por lo que la relevancia que cobran las cuestiones relativas al género como lo es el peligro del hibridismo y la confusión sobre la

¹⁵¹ *Idem*

atribución de realidad por parte del receptor, vienen por no tener claro el género que se toma.

Así es, como a partir del género surge la idea de un macro género denominado infoshow que se puede definir como una modernización en el tratamiento de la información en el medio televisivo que durante años había sido excesivamente deudora de las formas heredadas del periodismo impreso y radiofónico. Al infoshow se engloba tres géneros con fórmulas diferentes, el primero de ellos es el “Debate”; segundo el “*Talk Show*” y por último el “*Reality Show*”. Cabe destacar en qué consiste cada uno de ellos:

Podemos decir que el *reality show* es un nuevo género televisivo que mezcla recursos de los géneros de ficción y los referenciales, retomando tanto elementos y características propias de otros géneros televisivos como un programa de concurso, de auditorio, *talk show*, confesionario, telenovelas, documentales y periodismo, con ello el *reality* se identifica con personas y temas de la realidad y hace un tratamiento de ellos, utilizando cualquier recurso de otros géneros que le permita hacer una presentación de sus contenidos.

Lo común de estos tres géneros es que la figura principal central siempre será un conductor ya sea periodista o artista,¹⁵² quien llevara a cabo las reflexiones de determinado punto del que se está hablando y conducirá de tal forma que le dará a los participantes cierta calidez, la cual le brindará al programa un toque de distinción creando una atmósfera familiar que ocasione en la audiencia cierta identificación que mantenga el deseo de continuar observándolo.

En este sentido los *reality* han polemizado las opiniones de todas las personas sin embargo, no se puede negar que éste es un constante revelador del cambio que se ha operado entre la forma de hacer y la forma de mirar la televisión, por ello la importancia de su estudio es pertinente desde cualquier punto de vista que se le aborde.

Tomando en cuenta lo antes mencionado, es cómo podemos entender la conformación de nuevos géneros televisivos, a través de los programas en los cuales se manifiestan todas las características de la neotelevisión.

¹⁵² Orza. *Op. cit.* p. 124.

3.6.1. EL DEBATE

En el Debate, los programas surgen al reunir a diferentes personajes que definen sus posturas o dan su opinión a partir de un tema de interés general, que normalmente está creando controversia actualmente se encuentran elementos dinámicos, escenarios más alusivos y la presencia de un público como la novedad más importante.

El lenguaje verbal utilizado en estos programas parece reflejar la forma coloquial en que se relacionan particularmente las personas quienes participan en éste tipo de programas. El contexto relajado y cotidiano en que se desenvuelven los participantes los muestran tal como son sin embargo, éstos se mantienen dentro de un ámbito coloquial, sin presentarse en el contexto de situaciones agresivas o de confrontación, este rasgo estimula la adhesión de la audiencia juvenil que ve en esto una suerte de identificación personal con los protagonistas.

Una de las principales características del debate es la mezcla de formatos y estructuras de diversos géneros televisivos que convergen para dar vida a estos espacios, de esta manera en los programas se entrecruza, en mayor o menor medida la ficción y la realidad, generando en la audiencia la percepción de estar frente a “hechos reales”.

El programa cuenta con un claro esquema narrativo, se describe el concurso y la convivencia, de estas interacciones surgen historias y conflictos entre los personajes (alianzas, rivalidades, relaciones sentimentales, etc.) que pueden ser seguidas como una historia seriada por la teleaudiencia.¹⁵³ Con el debate no se ofrece un reportaje montado, con un guión y un tratamiento definido, sino que se presentaban fragmentos “significativos” de ese reportaje, que son comentados gente que discute profesional enfrentándose a los protagonistas o implicados que acuden al escenario.

3.6.2. EL TALK SHOW

El origen de los *talk show* se remonta a los años 50's cuando en Estados Unidos de América aparecieron vinculados a los programas

¹⁵³ http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

magazines, así hacia finales de los 60's *El show de Phil Donahue* comenzó un nuevo estilo en los medios, que consistía en compartir información interesante, como lo era el cuestionar y ventilar cuestiones diversas y a finales de los años 70's y durante los 80's, esta tendencia se desplazó hacia las confesiones de celebridades y la destrucción de tabúes, mientras que en los 90's lo que predominaba era revelar secretos que nunca antes se habían contado a otras personas. En la actualidad simplemente se trata de relatar vivencias personales dentro de una temática prefijada que suele cambiar en cada emisión del programa.

El *talk show* constituye un claro exponente del continuo proceso de hibridación que ha ido contaminando progresivamente a todos los géneros televisivos, pues se modela a partir de la estructura del debate (la conversación), la temática de los *reality-shows* (la vida privada) y la participación del público de los concursos.

El talk-show es de origen norteamericano este nació con los comienzos de la televisión, por la necesidad de encontrar un nuevo formato y de llenar horas con una fórmula menos costosa para franjas horarias con una audiencia no muy alta. En mayo de 1950, se emite por vez primera el *talk-show*: "Broadway Open House".¹⁵⁴

Éste género consiste en funcionar a partir de la organización de un panel de personas comunes que relatan ante un conductor y la audiencia sus problemas abriendo así la posibilidad de ser observados en su intimidad y otorgando el derecho a quien los escucha para que pueda juzgar sus actos, estos actores juegan papeles precisos y altamente calculados.

En éstos los protagonistas son personas comunes que no pertenecen al mundo de la televisión son entrevistadas por el presentador con el fin de que den algún testimonio de experiencias personales que están viviendo o han vivido en algún momento de su vida. Suelen ser temas relacionados con problemas sociales, familiares o sexuales que consiguen captar la atención de los telespectadores porque interpelan a sus sentimientos e incluso muchos pueden sentirse identificados con algunos de los testimonios.¹⁵⁵

¹⁵⁴ <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0606130002A.PDF>

¹⁵⁵ Reality Show: el espectáculo www.uff.br/mestcii/caminos1.htm

En este tipo de programas hay un contacto inmediato entre el presentador o conductor y las personas invitadas además, en algunas ocasiones también intervienen especialistas en diversas áreas (psicólogos, abogados, sociólogos) que pueden participar con sus opiniones desde una perspectiva más profesional según el tema tratado, tanto el público como los telespectadores a través del teléfono, o bien pueden intervenir opinando a favor del invitado o rebatiendo lo que éste dice, (éste suele ser el caso de personas aludidas que mantienen algún tipo de relación con el invitado entrevistado y no están de acuerdo con su testimonio).

Éstos tienen una fuerte presencia de información ya que son un conjunto de estructuras culturales que permiten al individuo identificarse con los temas que se muestran y que llegue a una conclusión con respecto a lo que ahí proponen, dándoles lo que es aceptado por la sociedad, la cultura y moralmente hablando, así como el contar historias a través de la televisión donde se va ilustrando con actores paralelamente al relato del protagonista, hasta manipular o ser manipulado ya que la televisión y el público hacen una presión casi imperceptible al protagonista sobre lo que debe de opinar o hacer en cuanto a su problema particular, o la incorporación de gente que socialmente ha sido excluida a la que representan como débil, marginada y humilde con muchas necesidades económicas o morales.

De tal forma que la televisión interactúa ofreciendo soluciones que se pueden ver por todos ya sea encontrando a persona desaparecidas, reconciliando los conflictos amorosos, como también de espacio para que la gente pueda pedir perdón de las faltas cometidas y servir de espejo a otras para que puedan identificarse y aprender. Con la llegada de los *talk show* abrieron camino a otro tipo de televisión que puede reemplazar la emoción que genera la ficción por una explicación del público, porque se presentan situaciones que el espectador pueda sustituir por la nota roja que el periódico ofrece y que es muy buscada por la audiencia.

En el *talk show* se muestra permanentemente el testimonio de los concursantes, sus impresiones y de las personas del entorno familiar de los participantes, existe un tratamiento emotivo de los temas, el conductor busca siempre lograr un clímax de emocionalidad, para esto es fundamental la

capacidad de descubrir historias del equipo de producción del programa.¹⁵⁶ Cuenta con un lenguaje audiovisual muy dinámico donde las cámaras juegan permanente con los primeros planos para acentuar la emocionalidad de la transmisión.

En la mayor parte de los *talk show* se difunden secretos y cuestiones que hace una década atrás hubieran permanecido ocultos y formando parte de lo íntimo, ya que gran parte de la problemática no se exponían públicamente por considerarse vergonzosas, quizás sea éste el motivo por el cual la gente ve estos programas, ya que una de las características de ser voyerista es estar observando cuestiones prohibidas o tabúes y este tipo de programación despierta esas sensaciones en el televidente es decir, en los *talk* las revelaciones personales y dolorosas se transforman en entretenimiento público y los invitados que dan testimonio reciben tratamiento de celebridades, esto se debe a que los productores de estos programas necesitan a la gente idónea que se preste a este tipo de farsas, porque se ha comprobado que los panelistas son pagados y depende de sus aptitudes histriónicas el monto o el trato.

Por otra parte, los espectadores en el estudio y los que están frente a la pantalla, son un conjunto de extraños que escuchan detalles previamente ocultos de la vida de los testimoniales, en los casos en que el programa es utilizado para revelar un secreto y es aquí tanto el emisor como el receptor quedan a merced del juicio crítico de extraños, en éste tipo de programas no hay una reflexión sobre la magnitud y gravedad de lo que ocurre en ese momento, cada secreto es instantáneamente reducido a un problema menor que se procura resolver con soluciones simplistas con los especialistas que se encuentran en el estudio.

Actualmente podemos darnos cuenta que se produce un quiebre en dicha distinción de lo que antes era privado se convierte en público, en los programas de este género la pérdida del límite de lo privado, aquí devenido en público es notorio, independientemente que se visualiza la intención que estos programas despliegan en un formato “periodístico” apoyado en el forzamiento y

¹⁵⁶ http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

quiebre del ámbito privado, volviendo esta conducta sistemática y repetitiva como recurso válido y legitimador de todo lo que ahí se expone.

Los participantes quienes por diferentes motivos asisten al programa, en cierto sentido “legítima” este tipo de invasión, especialmente cuando las preguntas indagatorias tanto de la conductora como de los panelistas, apuntan a desnudar la verdad íntima de los testimoniales, sin embargo en algunas veces la mirada de los interrogadores se centra en descubrir aspectos morbosos de los invitados, esto se debe a que los espectadores de alguna forma ven un programa con estas características que ocasiona el tema a discutir y si éstos tienen que ver con el sexo o con alguna problemática que despierte esta curiosidad es más rentable.

En el caso de los *talk show* son programas de entrevistas que han ido evolucionando hacia un formato en el cual personajes anónimos relatan sus vivencias y problemas personales y son asesorados por un equipo de especialistas en la materia tratada,¹⁵⁷ mientras que el público interviene a favor o en contra del entrevistado o bien en casa a través del teléfono, vía mensaje o por medio de la Internet.

3.6.3. EL REALITY SHOW

El *Reality Show*,¹⁵⁸ mejor conocido como pseudo-documental cuya característica esencial es que muestra la vida normal de varios individuos que se encuentran en una situación que no está dentro de lo normal, sin que exista un moderador o una audiencia presente, generalmente quienes participan en el programa están concursando por un premio de gran importancia para su vida personal ya sea monetario o sentimental, éste género hace espectacular lo cotidiano, porque expone las emociones y se recrea dentro del dolor y el infortunio así como también muestra las desgracias de todo orden.

Hay que tomar en cuenta que en el *reality show* existe una relación de contenidos-referentes los cuales son reales y de ficción, en este discurso se retoman elementos que tienen aspectos referentes a la realidad pero también

¹⁵⁷ <http://artesanadigital.blogspot.com/2009/11/el-reality-show-en-espana-definicion.html>

¹⁵⁸ Reality Show: el espectáculo www.uff.br/mestcii/caminos1.htm

los que los tienen en la ficción; así al discurso híbrido desde su *función textual*, se refiere a la intención y el funcionamiento del mensaje que puede ser de entretenimiento, informativo o de convencimiento. Dentro de esta función se toman en cuenta la actitud del productor que debe ser creativa e inventiva, informativa y constructiva de lo real y los objetivos del productor que pueden ser entretener, interaccionar, hacer, disfrutar, informar, ordenar, señalar y convencer; y por último se encuentra la *función lenguaje dominante*, el cual puede ser poético, expresivo, informativo o referencial y apelativo.

Los programas de testimonio, inscritos dentro del género del *reality show* son una variante del más amplio subgénero del *talk show* porque tienen ya una cierta tradición en nuestro país, refiriéndome a las teorías consolidadas sobre la historia, positivismo, marxismo, estructuralismo, que han sufrido una reinterpretación con la aparición de las perspectivas postmodernistas que básicamente han perseguido la conversión de los referentes, realidades o hechos en puros relatos, construidos como historia en virtud de la ficción que supone introducir un narrador como intermediario de lo narrado.

Una de las consecuencias más importantes es que tiene como elemento fundamental la aparición de un relativismo radical basado en la puesta en crisis de las determinaciones de los supuestos reales y complejos (socioeconómicos e ideológicos) y al mismo tiempo, la concesión de un fuerte protagonismo a un sujeto que por ser parte de una ficción narrativa, de una representación audiovisual y social, que es igualmente construido como parte integrante de uno de los ritos sociales.

Por otra parte, estos componentes de la historiografía contemporánea se pueden llegar a entender el papel y configuración de la historia como construcción e interpretación de la realidad y de la autobiografía y de la biografía, bases de nuestros programas de testimonio como fragmentos de ese gran relato o conjunto de relatos complejos que es la historia.

Sin embargo, las propias determinaciones del audiovisual tales como la presencia, el sincronismo, la descontextualización, la fragmentación espacio-temporal, así como las peculiaridades de la propia historiografía postmoderna como el destierro de la diacronía, la desaparición de la contextualización, el protagonismo de la cotidianidad y básicamente, la reivindicación del héroe individual frente al protagonismo de la sociedad.

A partir de estos principios enunciados someramente es fácil o más o menos coherente plantear una hipótesis y realizar ciertas verificaciones con respecto al papel configuración y significados de ciertos programas televisivos cuyos contenidos giran en torno a las aparentes autobiografías de los héroes fugaces de la pantalla seleccionados, sin duda con criterios, intereses y supuestos históricos o más bien sociológicos de carácter ideológicos.

Con lo que el papel del analista, intérprete o crítico es básicamente desentrañar este proceso de producción o construcción de una realidad social que con vicios de la cotidianidad e instantaneidad forman parte del complejo entramado de los programas y de forma más general de la programación, soporte del artefacto que vehiculiza la ideología de los emisores como responsables de configurar la opinión, la visión de la sociedad en función de intenciones e intereses definidos previamente por los modelos de sociedad y las ideologías que los construyen y los propagan.

Empero, desde los planteamientos históricos la autobiografía en los programas de testimonio no es más que un fragmento, construido desde coordenadas ideológico-textuales diseñadas previamente, cuya función más relevante es actuar como testigo-soporte de veracidad de un texto más complejo como es la biografía y éste como parte de la historia sincrónica o sociología que los dueños de los medios consideran pertinente para realizar su propia representación de la realidad social, sin complejidad y es utilizado como instrumento eficaz del mantenimiento y consolidación del modelo de sociedad.

Los *reality shows* intentan transmitir la ilusión de que lo que se exhibe es la realidad concreta, más bien es una “nueva realidad televisiva”, se trata de transmitir al público que lo que se presenta en pantalla es “real”, debe considerarse la presencia permanente de cámaras y la intervención de las situaciones por guionistas y editores.¹⁵⁹

Para un mejor entendimiento de las intenciones, los intereses, los textos y la recepción de los mismos es necesario partir del concepto de la micro sociología e historia de lo cotidiano, que defienden las teorías de la postmodernidad como fragmentos de individualidad sin interconexiones ni determinaciones estructurales (sociales, políticas, económicas e ideológicas) y

¹⁵⁹ http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

precisamente dentro de esta visión o perspectiva adquiere significado la producción de autobiografías, de biografías en realidad, guiadas por el presentador como instrumentos mediáticos de la construcción del complejo discurso televisivo como discurso social, sino que nos muestre representaciones, acontecimientos, y en ningún caso realidades complejas y contextualizadas al fin que a cabo las tragedias individuales son fragmentos del melodrama serial carente de conflictos porque es parte de la publicidad y del conjunto de programas que conforman la programación destinada a un público receptor abierto a esos mensajes aparentemente no ideológicos.

Los programas de testimonio en los que se han dado una serie de características muy similares los convierte en peculiares que han determinado su elección como objeto de estudio, teniendo en cuenta aspectos que los diferencian del resto de los *reality* u otros programas de testimonio se pueden resumir a grandes rasgos, de la siguiente manera:

- Se emiten en horario de la tarde.
- Están destinados a un perfil de audiencia muy concreto y determinado.
- La audiencia generalmente es la misma clase social que el participante en el programa, media-baja casi en su totalidad.
- La puesta en escena en todas las cadenas de televisión coincide en líneas generales.
- Las líneas temáticas en todos los casos son similares como es el amor, desamor, violencia, sexo, educación, comportamientos negativos en general.
- Todos los programas muestran públicamente el ámbito privado de las personas que participan en ellos.

Estos elementos son eficaces para que estos mensajes audiovisuales resulten muy próximos a los receptores modelos de esta franja horaria, que por sus características buscan una representación de hábitos o comportamientos a seguir o rechazar en determinadas ocasiones, especialmente conflictivas.

3.7. VARIANTES DEL GÉNERO

Los *reality show* son versátiles ya que se puede hacer con cualquier tema y la experiencia humana se convierte en un escaparate donde nuestras acciones comunes y corrientes pueden ser objeto del escrutinio electrónico, con beneficios económicos para quienes participan en ellos y para quienes ponen dichas vivencias al alcance del público. Casi cualquier acción humana puede ser objeto del *reality show* como lo son los deportes, el sexo, la educación, la economía, la política, el poder, la gastronomía, la religión y hasta los tiempos muertos son susceptibles de ser enfocados y comercializados. Estos programas se denominaron *Talk Show* y fueron los primeros que surgen en México desarrollando diferentes temas a tratar, entre ellos los siguientes:

3.7.1. DE CORTE “NOTA ROJA”

Estos se describen detalladamente, narrados o con imágenes, hechos violentos, éste tipo de programas salieron del aire después de una fuerte polémica pública, debido al excesivo tratamiento amarillista que le daban a la información lo cual generó muchas protestas de la sociedad en su contra.¹⁶⁰

En el fondo reflejan las ideas centrales de los desastres, sobre todo las pertinentes a violencia y muerte, tales como disturbios, accidentes y desgracias, han sido acogidas en la clasificación de “nota roja”, sin embargo dado que estas percepciones emparentadas con las amenazas suelen alojarse en el inconsciente además de no necesitar aparentemente de mayor explicación que la exposición gráfica de las publicaciones amarillistas y sensacionalistas, un derivado del periodismo de nota roja, o bien también llamado como “las catástrofes naturales”.

La nota roja es el sustento del amarillismo” en efecto, éste último convierte en grandes verdades las grandes mentiras, en ese sentido se asume que el periodismo de nota roja se caracteriza por ese toque de amarillismo y sensacionalismo que logra llamar la atención del público lector, la nota roja ocupa el segundo lugar en cuantificación por temas en los *reality show*, en nuestro país no hay algún *reality* de este tipo (por el momento), sin embargo en

¹⁶⁰ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

otros países si se han inclinado por esta vertiente, el género amarillista, como el dramatismo, el tratamiento morboso de sentimientos y situaciones en la que la manipulación de efectos de sonido y escenografía logran cierto clímax emocional, la utilización de personajes que emplean un lenguaje vulgar, la puesta en escena ante las cámaras de situaciones emotivas, divertidas, controvertidas, violentas, escabrosas, picantes, obscenas, sórdidas, etc.

O bien puede inclinarse también de corte referido al sexo,¹⁶¹ estos tratan una temática prohibida socialmente y de los cuales normalmente no se hablaría en televisión, todo esto para que el espectador tenga deseo de conocer lo prohibido, tratan de que el público opine los casos que ahí se presentan.

3.7.2. DE CORTE “FAMILIAR”

De corte familiar,¹⁶² se trata de rescatar los valores e ideales que existen en torno a la familia, generalmente en estos programas el público no juzga solo acompaña al afortunado que se encuentra con un familiar que hace muchos años no veía, o simplemente sólo observa cómo ayudan a la gente a realizar sueños inalcanzables para ellos mismos.

Se presta una gran atención a la intensa emocionalidad producto del encierro y la competencia entre los participantes, exhibiéndose con frecuencia emociones como el llanto o la risa lo que genera altas dosis de emotividad en la audiencia, logrando establecer un compromiso con el público respecto del devenir de cada uno de ellos, sin embargo, estas características estructurales del género tales como el encierro y la exposición de la privacidad no son *per se* objeto de crítica entre los televidentes, ésta aparece más bien cuando se advierte que tales recursos son empleados en exceso.

Por otra parte, se promueve la aparición de situaciones dramáticas o emotivas en grupos de personas al ser puestos en una circunstancia anormal o inverosímil, utilizando para ello la omnipresencia de cámaras televisivas en todas las actividades cotidianas de los protagonistas durante la duración de la emisión. Sin embargo, explota las reacciones emotivas de los participantes

¹⁶¹ *Idem*

¹⁶² *Idem*

mientras más extremas sean éstas, más interés presentará la emisión para sus seguidores.

Algunos de los *reality* logran crear un concepto para toda la familia, esa es una de las principales razones de su éxito, en el que muchas veces se le puede llamar como “un maratón dominiguero” que se disfruta porque los personajes principales interactúan con niveles de emoción contagiosos, jóvenes en competencia, familiares, críticos, público en el estudio y televidentes es un programa de corte blanco.

3.7.3. DE CORTE DE DIVERSIÓN

De corte diversión,¹⁶³ consisten en hacer bromas a la gente que pasa por el sitio en donde se está grabando y que obviamente no sabe que lo están grabando, generalmente tratan de hacer reír al espectador propiciando en ocasiones el enojo de la víctima de la broma.

Son programas de concursos, en el cual se buscan talentos en el canto y la danza, originalmente había también una búsqueda de talentos deportivos (futbolistas), pero finalmente el espacio se estructura como una competencia netamente artística o de diversión.

Empero, ante la apertura en la televisión mexicana en el año 2001, Televisa y Endemol Corporativo, crean la empresa Endemol México, que es una compañía de televisión con contenidos interactivos para el mercado mexicano, donde se llevó a cabo el primer fenómeno llamado Big Brother, por lo que es importante mencionar en que consistió.

En los concursos se propone siempre un mecanismo para eliminar progresivamente a los participantes para obtener al final un ganador que recibe algún premio. La competencia es uno de los incentivos de situaciones dramáticas más explotados por la telerrealidad. Puede decirse que este formato es un proyecto generoso, por donde se le vea tiene posibilidades de desarrollo en el cual muchas ocasiones premia el esfuerzo, la emotividad, la capacidad de comunicación y la proyección artística.

¹⁶³ *Idem*

3.8. EL REALITY SHOW EN MÉXICO

En nuestro país los "*Reality Shows*" son relativamente nuevos sus manifestaciones más importantes están por venir, hasta el momento los "*talk shows*" han demostrado ser el más digno representante de los *reality*, en especial las producciones nacionales "Hasta en las mejores familias" y "Cosas de la vida", sin embargo, no hay que olvidar los programas informativos de nota roja de mediados de los noventa como "Ciudad Desnuda" o "Duro y Directo".

Tomando en cuenta estas referencias se observa que la violencia real es un atractivo para los mexicanos, quizá por el maltrato que han sufrido a lo largo de más de 5 siglos, por ello más que entretenimiento, la audiencia televisiva hace uso de los *reality* como una forma de relajamiento y escape:

- Sus problemas personales se minimizan en comparación con los de los participantes.
- Obtienen diversión al observar los errores o malos juicios de los participantes.
- Asombro de las situaciones presentadas, choque de realidades.
- Emoción generada de las agresiones físicas y verbales.

Los *reality* son más caros que las telenovelas, sin olvidar que éstas obtienen mejores resultados, los beneficios de una telenovela no son comparables a los de los primeros porque la comercialización de éstos es exclusivamente nacional y se paga una licencia por ellos. Por el contrario la telenovela tiene una venta internacional que llega a más de 100 países dependiendo del éxito del producto.

La televisión tiene que estar en constante renovación por lo que esta búsqueda ansiosa y exhaustiva la lleva a ser una especie de laboratorio, la televisión se encuentra por encima de la radio y el cine, es la que más invierte en proyectos piloto, porque está en búsqueda de programas atractivos, de cosas que puedan ir supliendo sin olvidar que en la televisión los géneros tienen una vida muy corta.

Es necesario conocer de la trayectoria de este tipo de formatos televisivos, pues los *reality show* no son una novedad en el mercado televisivo europeo. Empezaron a aparecer en las televisiones públicas a finales de los

años sesentas e inicio de los setentas lo que significa que la lucha por las audiencias ya había empezado en aquel período, en los noventas fue la década de la desregularización del medio audiovisual y de la aparición de los canales privados, para que los *reality* se expandieran en las diferentes franjas horarias buscando nuevas audiencias. Se puede decir que éstos sobreviven a tres diferentes fases de la televisión europea, en los años setentas cuando la televisión va hacia la gente; en los años ochentas cuando la gente empieza a acercarse a la televisión para contar su vida y sus problemas; y en los años noventas cuando la exigencia de recuperar las inversiones, de producir programas de bajo costo y aumentar las audiencias hace que se produzcan cada vez más *reality* donde la gente expone su vida privada en un espacio público.

Para Lorenzo Vilches señala que “el *reality show* representa una transformación del modo de hacer televisión y construir programas”.¹⁶⁴ En este nivel de evolución de los subgéneros en la televisión basada en la realidad, una trascendental coincidencia temática terminó por determinarlos y unirlos a todos. La relevancia del personaje comenzó a pasar a un segundo plano, ante la espectacularidad de la historia que protagonizaba, o que estaba dispuesto a protagonizar frente a las cámaras.

El fenómeno llamado Big Brother inició sus transmisiones en el año 2001 siendo el primer *Reality Show* en nuestro país,¹⁶⁵ este programa logró un gran rating ya que se televisaba a nivel nacional incrementando casi el noventa por ciento de la audiencia en el canal 2. Más de la mitad del país vio el inicio de este programa abarcando casi todos los grupos demográficos.

Los concursantes para el primer Big Brother en México fueron elegidos tras una selección minuciosa entre las cuales el ochenta por ciento eran hombres y el veinte por ciento eran mujeres de todo el país, para la selección se contó con expertos, entre ellos sociólogos y psicólogos que ayudaron a elegir para garantizar que cada participante estuviera emocionalmente estable, lo que se escogieron perfiles de caracteres.

¹⁶⁴ Vilches Lorenzo. “*Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica*”. Barcelona. Editorial Geodisa. 2007. p. 76.

¹⁶⁵ www.esmas.com/bb3r/

Participaron doce personas, seis hombres y seis mujeres a los que se les había aislado de todo el exterior en donde todo es real y podía surgir cualquier cosa, por lo que el hecho de que estuvieran encerrados y conviviendo las doce personas la competencia que surgía entre ellos cada vez era más grande, provocando diferentes sentimientos tanto negativos como positivos, lo que provocó que se generaran bandos así como romances y conflictos. Con esto hizo que el público se fuera familiarizando con los personajes y tomara partido por uno u otro concursante es así como se podía decidir en cuanto a que personaje quería que siguiera adentro de la casa.

Por eso era importante la personalidad de cada participante y la conducta que adoptaba siendo el principal atractivo para el público, era una razón por la cual se mantenía al pendiente de lo que ocurriera al interior de la casa sin embargo, la parte más importante del programa era precisamente la interacción del público con los participantes ya que por medio de sus votos podían decidir quién abandonaría la casa siendo parte las historias, conflictos, romances, pleitos y demás situaciones por parte de los participantes, duraron ciento seis días, de acuerdo con los datos ofrecidos por la página oficial de *Big Brother México*, cada dos semanas un habitante de la casa fue expulsado hasta quedar cuatro finalistas entre los cuales el público decidió el primer lugar.

No hay que olvidar que la forma en que eran eliminados los participantes constituyó un aspecto central del programa,¹⁶⁶ mediante un método de votación que se daba en el llamado “confesionario”, los participantes proponían en forma secreta la salida de dos de sus compañeros dependiendo de la simpatía o antipatía que surgió durante su convivencia, de tal forma que los que tuvieron mayoría de menciones entre ellos salieron nominados y el público decidió mediante su voto telefónico, a quien quería fuera de la casa, todos los participantes podían abandonar la casa en el momento que lo hubieran deseado quienes estaban sujetos a un presupuesto semanal para su sobrevivencia, pero la cantidad que recibían dependía de su capacidad para realizar tareas colectivas, sin olvidar que la producción del programa les asignaba una prueba semanal y si lograban superarla eran recompensados con

¹⁶⁶ *Idem*

el aumento de su presupuesto semanal dependiendo el porcentaje que ellos querían apostar.

Este fue el primer *Reality Show* presentado en nuestro país, donde fue una determinante para lograr que reportaran altos índices de audiencia, desde su lanzamiento muchas instituciones estaban en contra de que el programa se estrenara, porque decían que atentaba contra la moral incluso hubo un intento de boicot publicitario por parte de grandes empresas nacionales a pesar de todo eso el programa se realizó y el público lo recibió muy bien.

3.9. ESTUDIOS SOBRE LOS REALITY SHOW

En el estudio de este fenómeno en su mayoría abordan un tema cualquiera basándose en beneficios que toma de lo que la televisión le ofrece, siendo este tipo de estudios concernientes los más importantes, uno de ellos consiste en el análisis del impacto de los *talk show* en las mujeres, ya sea como panelistas del público o televidentes y como tema central de dichos programas alguno de interés para ellas; aquí se demostró que en este tipo de transmisiones la mujer es vista como un espectáculo ya que estos eventos televisivos resaltan los sentimientos de los que en ellos participan, sin embargo el objetivo primordial es el de entretener, despertar sentimientos encontrados, que poco a poco forman parte de la comunidad y que pueden determinar lo que está bien o mal.

Cabe destacar que los *reality* son un gran atractivo en donde la audiencia en lugar de ser pasiva sea activa llevando a que el ver este tipo de programas sea algo casi obligado para el espectador. De tal forma que un programa de éste género renueva el elenco de las televisoras debido a la fama adquirida por quienes participan en ellos, éstos se vuelven personalidades públicas lo que aprovechan apareciendo en programas de toda índole, fungiendo como actores, conductores, cantantes e imagen institucional de televisoras y productos comerciales, con esto ahorra los costos y el tiempo invertidos, al formar un actor profesional o un cantante que aproveche su talento de manera verdaderamente eficiente.

También crean fuertes vínculos de lealtad entre la audiencia tomando en cuenta la estructura de un *reality show* es muy atractiva ya que requiere del

espectador una constante atención aunado con la "interactividad" de dichos programas identifica a la gente de manera más íntima con su audiencia.

Como puede verse, los *reality* han resultado un género que crea los suficientes beneficios como para que se vea inmune a las críticas y augura una permanencia en nuestras pantallas, al menos hasta que el concepto deje de atraer a las audiencias y de estimular a los anunciantes.

No hay que olvidar que todos los *reality show* tienen una página oficial en Internet con información sobre el programa y con foros en los que los televidentes-internautas pueden enviar sus opiniones sobre los concursantes, acerca del programa y otros asuntos que ellos mismos se encargan de introducir cuando saben de la presencia real del otro en la red, se llaman por seudónimos pero eso no impide construir allí una interlocución. Existen numerosos sitios no oficiales de estos programas creados por los propios cibernautas, lo que demuestra que el dinamismo mayor del formato por fuera de la pantalla está en Internet y en mucha menor medida en medios más convencionales como la prensa y la radio.

Sin embargo la producción de noticias, reportajes y análisis en los medios de comunicación sobre los *reality* revela mucho más que el interés sobre el tema polémico, la refrendación de un tema que está instalado en conversaciones privadas con un carácter tan ampliamente extendido que sería imposible negarlo.

Se trata de una situación límite entre muchas otras que con diferentes grados de intensidad, estimulan la acción y la reacción emocional, este procedimiento favorece un desarrollo narrativo que en última instancia deja de ser vida real para trastocarse en melodrama real.¹⁶⁷ Los torrentes de lágrimas, las intrigas, las aversiones, entre otras tantas emociones básicas reales y verdaderas que supongo conmueven real y verdaderamente a los espectadores no constituyen el secreto del éxito del nuevo *reality* sino algo que es más difícil de aceptar sin incomodarnos.

La búsqueda de exposición pública que por estos días parece ser un vehículo para obtener éxito personal, hoy en día mediante concursos y pruebas de cámara es posible ser un participante voluntario de programas de "vida

¹⁶⁷ www.terra.com.uy/especiales/realityshow/

real”, esta es una nueva y supermediática fórmula del *reality show*, aunque el registro audiovisual sigue de cerca las convenciones del género realista, las condiciones en las que se desarrolla la vida ordinaria tiene poco de ordinario, es decir, cabe duda que el grupo caracterizado por el desconocimiento mutuo y una abierta heterogeneidad es algo bastante raro en el mundo real.

Ahora bien, desde los orígenes de la “imagen en movimiento”, la dificultad de los documentalistas de las más diversas disciplinas fue como imitar la realidad a través de la cámara, este era un elevado problema teórico, cuya solución todavía muchos esperan con filosófica ingenuidad sin embargo, los dilemas planteados por las nuevas expresiones del *reality show* son mucho más serios que una duda acerca de la verdad o un airado comentario moral, pues si aceptamos como “vida real” aquello que cada tarde o noche luce en nuestros televisores tendríamos que concluir que no es la imagen la que imita a la realidad, sino que es la realidad la que imita a la imagen. Una derivación impensada e inquietante, pues no faltará quien por poco atento tenga dudas acerca de dónde comienza la vida real y donde termina el *reality show*.

3.10. USOS Y GRATIFICACIONES

Es un hecho probado que la televisión juega un papel importante en la construcción de la realidad social de los telespectadores, la investigación sobre el rol que juega ésta en la construcción de esta realidad se ha centrado en la influencia que la información televisiva ejerce sobre la audiencia, así como en sus consecuencias. Por el contrario, los mecanismos psicológicos a través de los cuales un individuo incorpora información que obtuvo de la televisión a su visión del mundo, casi no han sido tomados en cuenta, y ello es una de las piedras angulares de los usos y gratificaciones del *reality show*.

Tomando en cuenta las características distintivas de usos y gratificaciones es lógico suponer que la audiencia de los *reality* busca satisfacer ciertas necesidades que no han podido ser satisfechas por otros medios y que estas necesidades a su vez, son propias a nuestra época. Cabe señalar que a los ojos de la audiencia el contenido de un medio y en particular puede ser multifuncional, no necesariamente se limita a un solo significado o atributo.

Podemos remontarnos al inicio de la búsqueda de los tipos de necesidades que se podían resolver y de las gratificaciones que se iban a proporcionar por parte de los medios, las primeras investigaciones pretendían determinar por qué la gente utilizaba los medios o qué gratificaciones buscaban en el contenido de éstos, cabe señalar que el estudio de las éstas no había producido una teoría formal, más bien eran un parámetro para determinar las características cualitativas de los miembros de la audiencia, la idea consistía en que estos últimos se exponían a los medios cuando creían que el contenido sería útil en la satisfacción de necesidades o al proveer gratificaciones deseadas, este enfoque de las necesidades personales y los usos otorgados a los medios fue desplazado por estudios relacionados con la influencia personal y las funciones de los medios.

En los años 40's hasta los 70's, se realizaron una serie de trabajos empíricos que probaron dichos postulados sobre los programas de preguntas y respuestas y de las gratificaciones que surgen a partir de escuchar programas radiofónicos, con lo que se reproduce una serie de informes de investigación ya publicados sobre la selectividad del auditorio y los fundamentos de las mismas.

Con lo que se afirma que la gran parte de las personas se exponen a los medios seleccionando el contenido que está de acuerdo con sus puntos de vista e intereses cuando no ocurre así, deforman el contenido y terminan por percibir el mensaje según sus propios intereses, sin embargo durante la década de los sesenta que se le diera menos importancia a lo que los medios masivos hacen a la gente y se viraran los enfoques a lo que la gente hace con los medios, la teoría de "Usos y Gratificaciones" presupone que aún el contenido de la comunicación más poderosa no puede, por lo general ejercer influencia sobre un individuo para quien no tiene utilidad alguna en el contexto social y psicológico en que vive.

Es así como se continuó con la diversificación de los temas abordados en los trabajos e investigaciones sobre comunicación con los avances tecnológicos hicieron modificaciones en cuanto al uso de los medios de comunicación, dichas transformaciones condujeron a los investigadores a percibir el desarrollo de modos fundamentalmente nuevos para la comunicación de masas y sobre las posibles consecuencias en la vida económica, política y social de la población.

Gran parte de las investigaciones sobre este tema se inclinan por comprobar las hipótesis relacionados con las gratificaciones y el consumo de los medios, la relación entre gratificaciones deseados y obtenidas así como los orígenes sociales y psicológicos de la exposición a los medios, al parecer el uso de los medios por cada individuo refleja atributos psicológicos y circunstancias sociales que están relacionados mediante una compleja red impredecible y sensible al contexto.

Sin embargo, es muy difícil vincular una necesidad particular al contenido particular de un medio ya que el uso de éste último puede ser considerado para ofrecer en un período de tiempo u otro todos los beneficios, pero sin duda, una de las razones por las que el público sintoniza los *reality* es por la emoción que encuentra en ellos, que bien puede estar ausente de su propia vida. Los telespectadores observan la televisión en general por entretenimiento y escapismo pero los *reality shows* ofrecen un plus, el saber que todo lo que sucede es real, que no es actuado y que tendrá efecto dentro de la 'realidad' de la audiencia. Desde esta perspectiva; las gratificaciones generadas son:

- La emoción generada en la recta final.
- Olvidar las preocupaciones por un momento (escapismo).
- Adivinar quién será el ganador.
- Tomar parte dentro de la competencia al tomar decisiones a la par de los participantes.
- Otra perspectiva, que es más personal y hasta cierto punto más egoísta, tiene que ver con el proceso de comparación - identificación que el telespectador realiza frente a un *reality show*. '¿Qué haría yo en esta situación?' es una pregunta que se hace a sí mismo constantemente, adquiriendo un matiz de mayor importancia que al observar un telenovela, porque, de nuevo, un *reality show* entra dentro de su realidad.

Las gratificaciones generadas en este caso son las siguientes:

- Comparación con otras personas que pueden provenir de mi mismo grupo social o uno cercano a éste.
- Imaginar que se está participando dentro del programa y que se está 'jugando' bien.
- Complacencia de que el lado al que se favorece gane.
- Diversión al observar los errores o malos juicios de los participantes.

Existe una última perspectiva que se jacta de contar con la más simple razón de ser como la aceptación social, aún cuando los *reality show* no sean del agrado de un telespectador o se encuentre en contra de las acciones ahí mostradas, lo sintonizará sólo para sentirse parte de la sociedad a la cual pertenece y así no sentirse rechazado o aislado por lo que las gratificaciones le serán satisfechas bajo este enfoque se encuentran on las siguientes:

- Contar con un tema de conversación reciente.
- Conocer qué es lo que está sucediendo en la actualidad.
- Une a la familia al compartir un mismo interés.
- Dar la impresión de que saber lo que sucede.

A pesar de las críticas recibidas por varios sectores de la sociedad los *reality shows* permanecieron inmunes a todo tipo de comentarios en contra, obteniendo las más altas cifras de rating por lo que han logrado sobrepasar al tan popular *talk show* de los años 90's convirtiéndose en el género popular del 2000.

Esto se debe a que los *reality* cuentan con varios puntos a favor entre ellos los siguientes:

Cuestan poco: Los costos se amortizan rápidamente debido a la comercialización de los derechos a televisoras internacionales, las ganancias obtenidas vía *merchandising*, la venta de espacios comerciales en el programa y los participantes los cuales no cobran un sueldo por participar en el *reality* sólo el ganador recibe el premio que generalmente es una elevada suma de dinero mientras que el resto gana sus minutos de fama.

Son versátiles: Un *reality show* se puede hacer con casi cualquier tema, cualquier acción humana puede ser objeto del mismo como puede ser los deportes, el sexo, la educación, la economía, la política, el poder, la gastronomía, la religión entre otros.

Son altamente comercializables: Posee un modelo de negocio donde se puede vender el servicio de televoto, programas de lealtad (es decir, tarjetas especiales), *souvenirs* conmemorativos, líneas de ropa, videos con "mejores escenas", posters, libros y otros productos. En caso de que el *reality* tenga que ver con actividades como el canto y la actuación entonces la venta se extiende a discos con lo mejor de los conciertos, melodías hechas *ad hoc* y boletos para presentaciones personales, conciertos especiales sin mencionar que se puede comercializar la señal a empresas de televisión restringida como un servicio de valor agregado.

Renueva el elenco de las televisoras: los participantes de los *reality* adquieren una fama casi inmediata al salir del juego o aún estando dentro de éste. Lo que hace que los programas de espectáculos siempre renueven las "celebridades" que intervienen en sus programas ahorrando los costos (y el tiempo) invertidos al formar un actor profesional o un cantante que aproveche su talento de manera verdaderamente eficiente.

Crean fuertes vínculos de lealtad entre la audiencia: el espectador se mantiene atento a lo largo de todo el show participando activamente en los foros de debate, en los votos telefónicos, entre otros.¹⁶⁸ Es un hecho de que los usos y gratificaciones tienen su base en variables psicológicas, este enfoque considera la relación entre el estímulo, el estado interno del individuo, así como la respuesta a ese estímulo la audiencia es motivada por influencias del tipo social, psicológico y cultural para utilizar los medios con el objetivo de obtener gratificaciones particulares.

Cabe señalar que los filtros conceptuales de una persona como pueden ser sus valores, creencias, necesidades o motivaciones, determinan conductas como la exposición a los medios y sus efectos, de tal forma que la gratificación de necesidades ocurre de dos formas diferentes; la primera de ella es la gratificación que resulta de la experiencia placentera del contenido de los

¹⁶⁸ <http://www.monografias.com/trabajos41/reality-shows/reality-shows2.shtml>

medios y que son sueltas durante el proceso de consumo (gratificaciones culturales); y segundo gratificaciones que resultan del aprendizaje de información del contenido de los medios y subsecuentemente utilizarlo en asuntos prácticos (gratificaciones de contenido, cognitivas o instrumentales).

CUARTO CAPÍTULO

ENFOQUE DEL REALITY SHOW

4. CASO “OPERACIÓN TRINUNFO” VS” LA ACADEMIA”

Cabe señalar el caso más importante en nuestro país, haciendo alusión al tema de los *Reality Show*, es el de “Operación Triunfo vs La Academia”, en el que hubo una gran polémica en su momento, a continuación se menciona cual fue el problema de raíz entre estos 2 programas de televisión.

Resulta que en el año 2001 la televisión Española lanzó el programa con gran éxito “Operación Triunfo”, consistente en que los concursantes son aislados durante varias semanas en un lugar llamado “La Academia”, donde asisten a clases de canto, baile y expresión corporal, mientras son grabados 24 horas del día por cámaras de televisión.

El programa tuvo un gran éxito obteniendo un *rating* muy alto para la televisora Española, con lo cual se procedió a la internalización del programa, como consecuencia de lo anterior “Operación Triunfo”, llegó a diferentes países entre ellos Chile, Italia, Portugal, Estados Unidos y por supuesto México. Ante tal éxito en México, la empresa Televisa obtuvo la licencia para explotar en exclusiva “Operación Triunfo”, lo que incluía marcas, obras musicales, escenografía, secretos industriales y claro que el formato televisivo.

Empero, la televisora del Ajusco, T.V. Azteca se adelantó a su competidor por lo que en el año 2002 lanzó al aire el *reality show* “La Academia” antes de que Televisa pudiera estrenar “Operación Triunfo”, basándose en el formato de éste último pero a diferencia de Televisa, no pagó cantidad alguna por concepto de licencia y no obtuvo la autorización de nadie para utilizar el referido formato televisivo, simplemente se sirvió libremente de él.

Siendo así, “La Academia” tuvo un gran éxito en la televisión mexicana, durante mucho tiempo fue el programa con mayor *rating*, por otra parte cuando “Operación Triunfo”, se estrenó no alcanzó el éxito esperado, el público lo señaló como una copia mala de “La Academia”.

Cabe señalar que el encuadramiento de los formatos de televisión dentro del objeto de tutela del derecho intelectual y concretamente dentro de

los derechos de autor no es algo sencillo, por ello se señaló anteriormente que se entiende por formato televisivo.

Ahora bien, es una interrogante saber si los formatos de televisión, están protegidos o no por derechos de autor, como consecuencia de la regla de no protección de las ideas, se puede decir que éstos no estarían tutelados por los derechos de autor, en tanto se tratan de ideas, fórmulas o procedimientos para hacer un programa de televisión, lo cual no es objeto de protección del derecho de autor, como lo señala el artículo 14 de la ya citada LFDA.

Sin embargo no es raro ver que los formatos televisivos se intenten registrar como obras literarias y que las oficinas nacionales responsables de los registros en materia de derechos de autor expidan el correspondiente certificado de inscripción, pero lo que realmente se protege es la personal forma de expresión que contiene la descripción escrita del formato, es decir, la redacción concreta del documento presentado, pero no quedan protegidas las ideas, fórmulas o procedimientos ahí contenidos.

De tal forma que los formatos televisivos en tiempos recientes han surgido diversas posturas y argumentos para determinar los casos en que dichos formatos sí están protegidos por derechos de autor, algunas de estas posturas ya han sido adoptadas por ciertos tribunales.

Retomemos el caso de “Operación Triunfo” y “La Academia” cuál fue la controversia que se suscitó entre las dos televisoras más importantes en nuestro país Televisa y TV Azteca. Gestmusic Endemol S.A. acudió al Poder Judicial de la Federación para demandar civilmente a TV Azteca y a Nostromo Producciones reclamando entre otras cosas lo siguiente¹⁶⁹:

- Que él era propietario de la obra literaria y/o su adaptación para televisión denominada “Operación Triunfo”.
- La condena al pago de los daños y perjuicios por una cantidad no menor al 40% del precio de venta al público de cada producto ilícito o de la prestación de servicios que impliquen una violación de derechos.

¹⁶⁹ REVISTA DE LA FACULTAD DE DERECHO TOMO LVII México, Distrito Federal, Julio-Diciembre de 2007, Número 248. Cuando los Jueces ven fantasmas (o ¿por qué no se resolvió el caso “Operación Triunfo” vs “La Academia”).

- La condena para que las demandadas se abstengan de producir y/o transmitir el programa de “La Academia” u otras variaciones o adaptaciones que incluyesen los derechos de autor de Gestmusic Endemol S.A.
- Gestmusic Endemol S.A. es la creadora primigenia y titular de cualquier derecho derivado de la obra literaria y programa de televisión “Operación Triunfo”.

Sin embargo ante tal hecho, las codemandadas comparecieron en juicio y dentro de su contestación opusieron, la excepción de incompetencia del juez, invocando la aplicación de la jurisprudencia por contradicción de tesis 1ª./J.13/2004 de la Primera Sala de la SCJN, en la que se establece que los jueces civiles no pueden conocer de asuntos sobre indemnizaciones de daños y perjuicios por violación a derechos industriales (principalmente patentes y marcas) si previamente el IMPI no determinó por resolución firme que esa conducta constituye una infracción administrativa. Dichas codemandadas alegaron que el IMPI era la única y exclusiva autoridad competente para resolver la controversia y que, un juez civil carece de facultades para conocer un asunto de violación a derechos de autor. Tales afirmaciones las sustentaron en que el artículo 230 de la LFDA sanciona como infracción administrativa la violación de ciertos derechos de autor, mientras que los artículos 232 y 234 de dicha ley facultan al IMPI para tramitar esos procedimientos administrativos e imponer las multas correspondientes.

Así el Juez de Distrito resolvió por vía incidental la excepción de incompetencia, estimando fundada tal excepción y declarándose incompetente para conocer del asunto, con lo cual Gestmusic Endemol S.A. interpuso una apelación, la cual al resolverla el Segundo Tribunal Unitario estimó que los agravios hechos valer por ésta eran fundados y suficientes para revocar la sentencia interlocutoria y declarar la competencia del Juez de Distrito, sin embargo el Tribunal Unitario estimó que la jurisprudencia se aplica solamente en los asuntos relacionados con la propiedad industrial, pero no a los que se refieren al derecho de autor.

Como consecuencia TV Azteca se inconformó presentando una demanda de amparo indirecto en contra de la sentencia de apelación,

conociendo de éste el Primer Tribunal Unitario en Materia Civil y Administrativa del Primer Circuito, dictando sentencia en la que se negaba el amparo a TV Azteca por considerar los conceptos de violación eran infundados y fundados pero inoperantes, por lo que determinó que el IMPI es incompetente para reconocer que la actora es la titular de los derechos de autor sobre “Operación Triunfo” y para resolver “La Academia” es una copia de la obra de la actora.

Así, inconforme TV Azteca con la sentencia de amparo interpuso recurso de revisión en contra de ese fallo¹⁷⁰, la revisión fue turnada al Primer Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito en el que se le concedió el amparo a TV Azteca y los argumentos que utilizó el Tribunal fueron los siguientes:

- El tribunal colegiado afirma que es ilegal la sentencia de apelación en la que se resolvió que el Juez de Distrito era competente para conocer del asunto lo que derivó en el otorgamiento del amparo a la quejosa, por violación a los artículos 14 y 16 constitucional.
- Posteriormente el Tribunal señala que la competencia de la autoridad requiere siempre de un texto expreso de la ley para que pueda existir esa atribución, por lo tanto de los artículos 231 a 236 de la LFDA se puede desprender la competencia del IMPI, misma que reconoce el Tribunal para declarar la existencia de infracciones y establecer las sanciones correspondientes que en esencia es lo que se reclama en el procedimiento natural, aunque afirma que el IMPI no puede conocer de la prestación de daños y perjuicios y de su accesoria de intereses.
- Señala que las disposiciones reguladoras del derecho de autor han cobrado una verdadera autonomía legislativa, pues se han independizado tanto de las normas tradicionales del derecho civil como de las correspondientes al mercantil; de donde desprende de la aplicación administrativa de las normas que regulan los derechos de autor está a cargo el Ejecutivo Federal (a través del IMPI y principalmente del INDAUTOR) de donde concluye que esas disposiciones especiales excluyen la posibilidad de que con fundamento en una norma legal de

¹⁷⁰ *Ibidem*. Pág 381.

aplicación general los órganos jurisdiccionales determinen la existencia o inexistencia de las infracciones en materia de derechos de autor.

En este apartado como lo menciona el Dr. De la Parra, los magistrados vieron algo que no existe, ya que sería una disposición normativa en la LFDA que excluya a los jueces de la solución de controversias entre particulares por violación a sus derechos subjetivos, pues no hay texto alguno que excluya el poder judicial del conocimiento de este tipo de asuntos. El tribunal aparentemente encontró un enunciado normativo donde no lo hay.¹⁷¹

Tal como lo critica el Dr. De la Parra, la parte medular de la decisión del tribunal colegiado puede resumirse con lo siguiente: “como condición necesaria de la acción de indemnización por daños y perjuicios por infracción a los derechos de autor, es necesaria la declaración por parte del IMPI de que se cometió la aludida infracción en comercio”. Por lo que el tribunal encuentra una condicionante al ejercicio de una acción judicial, es decir el gobernado no puede acudir ante un juez e tanto no cumpla el requisito de haber agotado previamente la vía administrativa.

El problema es que en toda la LFDA no hay disposición alguna que señale lo antes citado; la ley nunca impone ese requisito. No hay texto que establezca que las acciones civiles están subordinadas y supeditadas a la condición de acudir previa y forzosamente a la vía administrativa, de tal forma que el tribunal vio un fantasma como lo señala literalmente el Dr. De la Parra, pues encontró una norma en este sentido, cuando en realidad no hay texto del que se desprenda esta norma.

Normas que Fueron Ignoradas por el Tribunal

Por otra parte cabe señalar que el tribunal colegiado no sólo vio una norma donde no la hay, sino que además pasó por alto disposiciones que

¹⁷¹ CITADO POR EL DR. EDUARDO DE LA PARRA TRUJILLO. Profesor de Propiedad Intelectual en la Facultad de Derecho de la UNAM. Doctor en Derecho por el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Maestría en Propiedad Intelectual y Derecho de la Sociedad de la Información por la Universidad de Alicante, España. Posgrado en Derecho de Autor y Derechos Conexos por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Licenciado en Derecho, con mención honorífica, por la Facultad de Derecho de la UNAM.

expresamente establecen la procedencia directa e inmediata de acciones judiciales en materia de derechos de autor.

Cabe mencionar que una de estas normas ignoradas por el tribunal fue el artículo 213 de la LFDA que a la letra dice:

Los Tribunales Federales conocerán de las controversias que se susciten con motivo de la aplicación de esta Ley, pero cuando dichas controversias sólo afecten intereses particulares, podrán conocer de ellas, a elección del actor, los tribunales de los Estados y del Distrito Federal.

En este apartado no hay duda que los tribunales federales pueden interpretar y aplicar la LFDA directamente y que no están subordinados a lo que digan los organismos administrativos. El legislador señala que cuando a una controversia deba aplicarse la LFDA, los jueces federales están plenamente facultados para conocer y resolver esa controversia. Resulta falso que el IMPI deba resolver, y los tribunales simplemente obedecer lo dicho por ese organismo descentralizado. En ninguna parte señala que los jueces federales sólo pueden aplicar la LFDA “previa declaración firme del IMPI sobre el fondo del asunto”:

Otro punto fue el del artículo 217 de la LFDA el cual señala lo siguiente:

Las personas que consideren que son afectados en alguno de los derechos protegidos por esta Ley, podrán optar entre hacer valer las acciones judiciales que les correspondan o sujetarse al procedimiento de avenencia.

El procedimiento administrativo de avenencia es el que se substanciará ante el INDA, a petición de alguna de las partes para dirimir de manera amigable un conflicto surgido con motivo de la interpretación de la Ley.

Aquí el tribunal colegiado violó flagrantemente dicho artículo pues negó a Gestmusic Endemol su derecho a ejercer acciones judiciales y en cambio, determinó que quien forzosamente debería resolver la competencia es el IMPI y no una autoridad judicial.

Endemol, se encontraba en esta hipótesis normativa pues consideró que TV Azteca le afectó sus derechos de autor por lo tanto la consecuencia

jurídica que se le debió reconocer a la parte actora era su facultad de hacer valer “acciones judiciales”, pues no tuvo el interés de agotar el procedimiento de avenencia ante el INDAUTOR.

En tercer lugar se encuentra el artículo 137 del RLFDA que a su letra dice:
Cualquier violación a los derechos y a las prerrogativas establecidos por la Ley, faculta al afectado para hacer valer las acciones civiles, penales y administrativas que procedan.

Aquí si se viola un derecho autoral, el afectado está facultado para ejercer acciones civiles inmediatamente, la facultad de ejercer acciones judiciales nace por cualquier violación a los derechos y no por el hecho de haber agotado un procedimiento administrativo previo.

En cuarto lugar encontramos el artículo 138 del mismo RLFDA que señala lo siguiente:

El ejercicio de las acciones establecidas en la Ley dejará a salvo el derecho de iniciar otro procedimiento de conformidad con la misma, el Código Civil Federal, el Código de Comercio, la Ley de la Propiedad Industrial o, en su caso, la legislación común aplicable, así como presentar denuncia o querrela en materia penal.

En éste señala el principio de “independencia de las acciones”, como se aprecia toda acción contemplada en la LFDA es independiente y autónoma de cualquier otra acción prevista en esa misma ley u otros ordenamientos legales y su ejercicio y tramitación también es independiente, por lo que ninguna acción está supeditada o subordinada a la otra. Es decir, hay concurrencia y no prelación, de acciones. Por lo que resulta falso lo afirmado por el tribunal colegiado en el sentido de que los jueces civiles carecen de competencia para resolver casos de violación a derechos de autor, y que sólo el IMPI puede conocer de esas controversias ya que es claro que el ejercicio de acciones administrativas ante dicho órgano deja a salvo los derechos de iniciar acciones civiles basadas en la misma LFDA o en cualquier otra ley o de presentar querrela para que el ministerio público ejercite la acción penal.

Ante tales hechos el caso de “Operación Triunfo” vs “La Academia” no pudo concretarse más a fondo, es así como nuestra justicia constitucional perdió la oportunidad de sentar un importante precedente en la materia.

4.2. CASO CBS BROADCASTING INC VS ABC INC

En “*CBS BROADCASTING INC VS ABC INC*” CBS demandó a ABC por plagio, alegando que el programa de ABC “*Im a Celebrety, Get Me Out Here!*” era un plagio del programa “*Survivor*” de CBS y solicitó una medida cautelar para evitar la emisión del programa. La Corte de Distrito del Distrito Sur de Nueva York denegó la petición de CBS indicando que los dos programas de televisión eran obras literarias y que cuando se evalúan reclamos por plagio que involucran obras literarias, la responsabilidad resulta sólo si los elementos protegibles son substancialmente similares. En el caso de análisis la Corte encontró que los dos *shows* combinaban elementos genéricos conocidos y generalmente usados en obras anteriores, por lo que denegó la petición de ABC.

CBS Broadcasting, Inc. vs. ABC, Inc. también ilustra la dificultad de aplicar racionalmente la "necesidad". La pregunta en este caso era si el formato del reality show "Soy una celebridad: Get Me Out of Here" infringido "Survivor", otro reality show. El demandante señaló que ambos programas se establecieron en lugares remotos (especialmente Australia); así como que se muestra el "voto fuera". El demandante también se ofrece una muestra de cintas de montaje que demuestran las similitudes.

El tribunal denegó la petición del demandante de una medida cautelar, concluyendo las supuestas similitudes eran sólo en cuanto a los elementos no protegidas. El tribunal concluyó que "en un entorno remoto, hostil, o una isla desierta *set-up*, comer con modales poco atractivos." Una vez más, mientras que podríamos estar de acuerdo con el resultado, es más difícil de digerir (por suerte sólo en sentido figurado) la aplicación de la corte de la "necesidad". Algo tan específico como el comer los gusanos no parecen resultar necesariamente de la creación de un reality show en un lugar remoto.

Conclusión

Si hay cualquier generalización que se hace aquí, es que los tribunales de utilizar la doctrina de escenas *un faire* para deshacerse de los casos de no infracción evidente, en particular entre las reclamaciones de los demandantes de que su (a menudo oscuro o desconocido) relatos o guiones fueron arrancados para crear famoso dramático propiedades, como películas de estreno y series de televisión.

También podría ser que los tribunales, teniendo en cuenta la tensión entre la protección de las obras de los autores y promover la creatividad, el uso *faire* escenas una como una forma de tomar distancia de estos casos el jurado. En lugar de dejar a un grupo de ciudadanos de a pie para separar el trigo de protección de la paja no protegidas (algo que los propios tribunales encuentran difícil de hacer en un día bueno), que utilizan la doctrina de las escenas *à faire* para justificar un despido apropiado.

4.3. CASO CASTAWAY TELEVISION PRODUCTIONS VS ENDEMOL

La búsqueda de una protección jurídica suficiente, que responda a las características comerciales y de difusión de los formatos televisivos es una constante en todo el mundo. La protección autoralista es, sin lugar a dudas, la de mayor pertinencia, pero se la cuestiona fundamentalmente por quienes accionan sobre su base buscando la protección de una idea y las ideas no se protegen por el derecho de autor. Concorre en el caso el ámbito de protección en la competencia desleal, cuando posteriores formatos presentan reminiscencias de otros preexistentes engañando o confundiendo al consumidor. O aún cuando constituyen aprovechamiento de la reputación ajena. Se trata de una protección sujeta a prueba más compleja.

Sin embargo, dos recientes decisiones en Brasil y en Holanda se encaminan a conceder protección autoralista a formatos televisivos. El caso holandés fue *Castaway Television Productions Ltd & Planet 24 Productions Limited vs Endemol*, sentencia del 16 de abril de 2004. La Suprema Corte de La Haya rechazó la apelación de *Castaway* en cuanto a que el formato de *Big*

Brother no era una copia del formato de *Survivor*. La Corte holandesa consideró que un formato consiste en la combinación de elementos no protegidos. Por lo tanto, una infracción puede solamente tener lugar si una selección similar de varios de esos elementos han sido copiados de manera que resulten identificados. Ello no se daba en el caso en análisis, por lo que no fue admitido el reclamo.

El caso planteado en Brasil fue también en torno a *Big Brother*. Lo inició, en esta oportunidad *Endemol*, el titular de dicho formato, y su licenciataria brasileña TV Globo contra TV SBT. Ambas parte habían iniciado negociaciones para la producción de *Big Brother*, pero luego TV SBT no concretó y produjo “Casa Dos Artistas”. Esta producción fue considerada por la magistratura brasileña como una copia de *Big Brother*. El pronunciamiento judicial brasileño, también de ese año, en su instancia final especificó que las referencias de un formato en el otro (el que se consideraba objeto de copia) no se limitaban a espiar personas encerradas en una casa por un tiempo, sino la disposición de las cámaras, micrófonos, estilo de la música utilizada, situaciones visuales y de sonido, entre otros elementos que dotaban de originalidad a *Big Brother* y – aparentemente - se reproducían en el formato cuestionado.

En definitiva, no puede afirmarse contundentemente que el derecho de autor no alcance a los formatos televisivos. Que no alcanza a las ideas, es cuestión de base del derecho de autor. Sin embargo, tratándose de una expresión original, como corresponde con la valoración de protección del derecho de autor, deberá ser protegida.

4.3 EMISIONES DE REALITY SHOW

Continuando con el capítulo anterior, es conveniente destacar algunos ejemplos de los *reality show* que han tenido relevancia en algunos países de Latinoamérica y Europa, así como el desarrollo y estructura del programa, su finalidad y participantes entre ellos se encuentran los siguientes.

4.3.1 BAILANDO POR UN SUEÑO (MÉXICO)

Bailando por un Sueño, es un formato mexicano creado por Televisa en el año 2005. Debido al éxito alcanzado desde su primera versión fue vendido a otros países como Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Eslovaquia, Panamá, Paraguay, Perú y Rumania; en donde también se alcanzaron históricos récords de audiencia.

Concepto

Bailando por un Sueño se estrenó el domingo 14 de agosto de 2005 por El Canal de las Estrellas, en la conducción de Adal Ramones y Liza Echeverría y bajo la producción de los hermanos Rubén Galindo y Santiago Galindo, que a su vez también son los creadores de este fabuloso formato, que además cuenta con otras adaptaciones como Reyes de la Pista, Bailando por México , Bailando por la Boda de mis Sueños, Cantando por un Sueño y Reyes de la Canción.

Bailando por un sueño seleccionó a los concursantes en un casting que cubrió toda la Republica Mexicana, buscando personas que están dispuestas a demostrar en la pista que son capaces de luchar por alcanzar su sueño. En la lucha por un sueño, ocho parejas integradas por una de las personas seleccionadas en el casting y un famoso demuestran su talento en la pista de baile con la meta de poder ver cristalizado su sueño. Así, los concursantes deben sortear semanalmente diversas pruebas de baile, para que al final de cada emisión su desempeño sea calificado por un jurado conformado por cuatro personalidades de reconocida trayectoria en el mundo de la danza y el espectáculo. Las dos parejas que reciben la menor puntuación son candidatas a abandonar el certamen, pero fue el público, mediante sus llamadas telefónicas o mensajes de texto, quien decidió semanalmente cual pareja abandonó el concurso esa semana. Todas las parejas recibieron el apoyo y asesoría de coreógrafos profesionales, quienes fueron los encargados de enseñarles la técnica de cada estilo a ejecutar y el montaje de cada número coreográfico, con todo lo que esto implicaba: vestuario especial, maquillaje, peinado. Prometió mucho entretenimiento, ya que el dinero que se recabo con

los votos del público fue destinado para ayudar a alguna causa social a través de Fundación Televisa.

Consistió en una competencia entre parejas, cada una integrada por un concursante o "soñador" junto a un famoso o "héroe", los cuales participaron en un certamen de baile con el propósito de alcanzar un sueño o causa conjunto de índole personal o humanitaria.

En la primera temporada y segunda temporada, los soñadores provinieron de distintos lugares del país, para alcanzar su sueño anhelado.

En la tercera y última temporada, intitulada "Reyes de la Pista", se enfrentan los mejores equipos de la primera y segunda temporada por un monto de dinero.

Mecánica del programa

Semanalmente, las parejas se presentaban en las galas para demostrar sus habilidades en el baile, siendo evaluados por 4 jurados, uno de ellos da el voto secreto, que permanece oculto hasta el final de cada gala. El puntaje otorgado por cada miembro del jurado, incluido el voto secreto, se suman para obtener el puntaje final de cada pareja en cada gala.¹⁷²

Las dos parejas que sumen el menor puntaje en la gala quedan automáticamente sentenciados y se enfrentarían en duelo en la gala siguiente, sometándose a la votación del público a través de llamadas telefónicas y/o mensajes de texto (SMS). El equipo con la menor votación quedaba eliminado de la competencia.

En la gran final se enfrentaron las dos últimas parejas que siguieron en competencia y el público eligió mediante sus llamadas telefónicas y/o mensajes de texto (SMS) a los ganadores.

4.3.2. LA ACADEMIA (MÉXICO)

En el año 2002 TV Azteca apostó por una nueva fórmula en la televisión mexicana, con el mercado probado por Televisa con emisiones como

¹⁷² es.wikipedia.org/wiki/Bailando_por_un_sueno

"*Big Brother*" y "Operación Triunfo" éxitos en Europa; la empresa del Ajusco decidió lanzar un concepto musical que buscara a las nuevas estrellas de la música mexicana, entonces surgió "La Academia" *reality* que desbancó en muy pocas semanas a "Operación Triunfo" que en ese tiempo estaba bajo la conducción de Jaime Camil. El show de TV Azteca trajo a "La Academia" 14 desconocidos con ganas de sobresalir y figurar en el mundo de la música, aunque no todos han corrido con la misma suerte.¹⁷³

El programa se transmitió por primera vez el 30 de junio de 2002, como producción conjunta de TV Azteca y Nostromo Producciones, días antes de que Televisa lanzara la versión mexicana del *reality* español Operación Triunfo. Las ediciones de *La Academia* fueron dirigidas en un principio por Giorgio Aresu, posteriormente por Eva Borja y actualmente por Magda Rodríguez.

La Academia, es un *reality show* musical, en el que la gente vota por su alumno favorito, para que en los conciertos que se llevan a cabo cada domingo, no sea el de menor puntuación y tenga que abandonar la Academia.

La Academia se postuló como el primer *reality show* en su género en México y se convirtió en todo un fenómeno, combinación de la frescura y originalidad de los participantes y del programa en general. Que además de abarcar cada una de sus lecciones musicales diarias, también transmitía la convivencia privada de los alumnos. Cuenta con 109 egresados de sus aulas dentro de ocho generaciones.

4.3.3. LA GRANJA (CHILE)

La Granja, *La Granja VIP* y *Granjeras* fue una trilogía de un programa chileno de televisión del formato de telerrealidad o *reality show*, transmitido por Canal 13 y producido por *Promofilm* en Chile. El programa basado en la franquicia internacional *La granja*, contó posteriormente con dos ediciones adicionales tras el éxito de su primera temporada, por eso lo de trilogía.¹⁷⁴

La primera versión fue transmitida entre enero y abril de 2005, siendo un éxito de sintonía. La segunda llamada *La granja VIP*, transmitida desde mayo a agosto, incluyó a algunos personajes famosos. Ambas versiones fueron

¹⁷³ es.wikipedia.org/wiki/La_Academia

¹⁷⁴ es.wikipedia.org/.../La_granja_(reality_show,_Chile)

conducidas por el animador Sergio Lagos. El 26 de septiembre de 2005 fue estrenada la tercera temporada, llamada *Granjeras*, compuesta por 14 mujeres y animada por Catalina Pulido y Javier Estrada, durando hasta fines de diciembre.

Estructura y Desarrollo

La granja fue un *reality show* consistente en 16 participantes que ingresan a una granja, ubicada en Pirque, una comuna rural de la Región Metropolitana distante a unos 30 kilómetros al sur de la ciudad de Santiago, y posteriormente camino a Farellones, una localidad precordillerana famosa por sus centros de esquí. Los concursantes debieron dejar de lado las comodidades de la vida moderna y adecuarse a la vida del campo, teniendo que aprender a ordeñar vacas, cortar leña, cocinar, racionar la escasa comida y vivir aislado de la sociedad.

El concurso se desarrolla en tres etapas. Al comienzo, los dieciséis participantes son divididos en dos grupos identificados por colores. Al comienzo de cada semana se designa a un *capataz*, el cual se convierte en el líder de la comunidad, posee inmunidad y debe dirimir una votación en caso de empate. Los dos equipos se enfrentan a continuación en una competencia física, donde el equipo ganador se convierte en "*inmune*". Los mismos participantes deben elegir a un nominado entre aquellos que no poseen inmunidad, mientras que el público, por votación telefónica, designa al segundo nominado dentro del equipo perdedor. Al final de cada semana de competencia (transmitida los martes), ambos nominados deben enfrentarse a un duelo, donde el perdedor debe retirarse de la competencia nominando previamente al nuevo capataz. En la segunda etapa del concurso, los equipos se reorganizan pero mantienen el sistema de eliminación anterior.

En la última etapa, el capataz pierde la inmunidad, se disuelven los equipos y se realizan pruebas individuales. El ganador queda inmune y el resto de los postulantes se someten al mismo procedimiento de eliminación; en la última semana, el ganador clasifica de inmediato a la final y los demás deben seguir con algunas pruebas. Los últimos dos participantes participan en un duelo final transmitido en directo; el ganador recibe el premio final de más de

50 millones de pesos y un automóvil, mientras que el segundo lugar se ha llevado un premio de hasta 10 millones.

Las tres versiones de *La granja* fueron un suceso televisivo a nivel nacional, especialmente sus dos primeras ediciones. La mayoría de los medios de comunicación chilenos se mantuvieron pendientes de los acontecimientos que ocurrían dentro del concurso, destacándose las filtraciones producidas en el equipo realizador gracias a las cuales los medios de comunicación lograron publicar en primera plana el nombre de los eliminados, horas antes de que el episodio fuera transmitido (puesto que en general había un desfase de 48 horas entre las grabaciones y la transmisión).

4.3.4. EL BUS (ESPAÑA)

El bus fue un *reality show* de televisión de la cadena española Antena 3, en el cual hasta una docena de concursantes convivían en un autobús viajando alrededor de España, durante 100 días sin contacto con el exterior. Los concursantes nominaban semanalmente al concursante que les gustaría ver fuera, y de esos nominados los espectadores votaban a su favorito para que se quedase. El ganador obtenía 50 millones de pesetas.¹⁷⁵

Primero entran 9 concursantes, el noveno elegido por el público y cada semana la audiencia expulsaba a uno de los nominados y el programa metía otro de los suplentes, con excepción de las últimas semanas se dejan de meter nuevos concursantes y expulsaban a dos semanalmente, hasta la final con cuatro concursantes. Antena 3 compró el formato original *De Bus* emitido por SBS6 en Holanda. Por la productora Endemol.

Las Reglas

El público será quién se encargue de las nominaciones, mientras serán los propios pasajeros los encargados de expulsar a uno de los dos nominados.

¹⁷⁵ es.wikipedia.org/wiki/El_bus

Serán nueve los concursantes que comienzan el concurso desde Barcelona. Las ocho primeras semanas el expulsado será sustituido por otro concursante de los reservas, por lo tanto habrá un total de 17 concursantes.

Un Famoso ingresará al autobús durante unos minutos todos los jueves durante la gala.

Chat por Internet: Al menos una hora al día, los pasajeros se conectarán a internet para charlas y hablar con los internautas.

Solo serán cuatro los concursantes que lleguen a Madrid, y solo uno será proclamado ganador/a.

El Ganador/a recibirá un premio de cincuenta millones de pesetas.

4.3.5. BRAZIL´S NEXT TOP MODEL (BRASIL)

Brazil's Next Top Model, algunas veces abreviado como BrNTM, es un *reality show* brasileño, basado en el programa norteamericano *America's Next Top Model* producido por la rama brasileña del canal iberoamericano Sony Entertainment Television, asociados con Moonshot Pictures.¹⁷⁶

Origen y temporada inicial

A principios de 2007, la filial brasileña de la serie de televisión orientada hacia el canal de cable, Sony Entertainment Television, decidió poner en marcha el proyecto para crear una variante brasileña del programa de televisión creado por Tyra Banks en los Estados Unidos. La idea era seguir el modelo desarrollado en los EE.UU. en términos del concurso en sí y el premio que se ofrece al ganador, aunque se decidió que el enfoque general de los candidatos implicaría "menos crueldad" en comparación con el ejemplo por Tyra Banks en los Estados Unidos.

Una de las decisiones de producción previas que más llamó la atención de los medios fue la selección de la modelo brasileña, que desempeñaría el papel que pertenece a Tyra Banks en el original. La primera elección del canal fue la modelo, Gisele Bündchen; la top model Fernanda Motta fue finalmente

¹⁷⁶ es.wikipedia.org/wiki/Brazil's_Next_Top_Model

elegida para el cargo. Con el fin de aceptar el trabajo, Motta, que vive en Nueva York, al parecer cancela la mayor parte de su agenda para poder permanecer en el país durante 2 meses seguidos. La inscripción para el show tuvo lugar durante el mes de julio de 2007, a partir del 1 de julio hasta el 31, y la grabación para la primera temporada inaugural comenzó el 19 de agosto, y se estrenó el 3 de octubre. La primera temporada concluyó, con la selección del ganador, el 20 de diciembre.

Formato

Inicialmente, 20 candidatas fueron seleccionadas para participar, pero en el formato original, llamado «eliminación grupal», sólo 13 de las 20 concursantes son las que conviven en una casa al estilo de *Gran hermano*, con una cámara grabándolas permanentemente. Semanalmente, una concursante es eliminada.

El Desafío

El reto se centra generalmente en un elemento importante para el modelaje que ayudará a las modelos para mejorar la sesión de fotos que tienen en cada semana. Un juez invitado, que es único para cada episodio, evalúa a las modelos y decide la ganadora de ese desafío, la cual recibe un premio por su victoria. A veces, a la ganadora se le permite elegir un cierto número de otras participantes para recibir un premio similar, pero menos, recompensa, mientras que a las demás no se les da nada.

Juzgamiento y Eliminación

En base a los resultados de los retos de la semana, la sesión de fotos, y la actitud general, los jueces deliberan y deciden qué modelo debe abandonar la competencia. Una vez que los jueces han tomado su decisión, a las muchachas se les llama de nuevo en la habitación. La anfitriona, Fernanda, dice en voz alta los nombres de las modelos que tuvieron un buen desempeño en la semana, dándoles una copia de su mejor foto de la filmación. Las últimas

dos, cuyos nombres no han sido llamados, reciben las críticas acerca de por qué se encontraban en ese lugar, y una es eliminada. La persona que se elimina no recibe una foto.

4.3.6. EL CONQUISTADOR DEL FIN DEL MUNDO (ARGENTINA)

El conquistador del fin del mundo es un formato de *reality show* de aventura en el cual dieciséis concursantes compiten en el paisaje de la Patagonia con el fin de alcanzar al Faro Les Éclaireurs, y consagrarse como su *Conquistador*.¹⁷⁷

Sus concursantes, 8 hombres y 8 mujeres, son divididos en un principio en dos equipos, los Pumas y los Cóndores, o en Corona Austral y Cruz del Sur, que se enfrentan no sólo a la rudeza de la tierra y el clima sino a diferentes pruebas a las que son sometidos. Las condiciones de vida son duras, debiendo soportar frío, hambre y sed. Tanto la condición física como la capacidad de convivir con desconocidos son fundamentales para sobrevivir a esta aventura.

En su primera edición de 2005, de los 16 concursantes, 12 eran vascos y 4 argentinos de origen vasco. La meta del concurso consistió en llevar la ikurriña (bandera vasca), hasta el Faro del Fin del Mundo.

Basado en Conquistadores del Fin del Mundo, el formato está bajo la producción de Globomedia. Emitido en la cadena pública vasca ETB 2, es conducido por Julian Iantzi. El formato, que ya lleva cuatro ediciones para el País Vasco, a principios del 2008 se realizó por primera vez para el público argentino exclusivamente.

4.3.7. AMERICA'S NEXT TOP MODEL (ESTADOS UNIDOS)

Es un *reality show* estadounidense en el que un grupo de jóvenes compiten para convertirse en modelos profesionales, conseguir contratos publicitarios y aparecer en revistas de modas. El programa es presentado por

¹⁷⁷ es.wikipedia.org/.../El_conquistador_del_fin_del_mundo

la ex supermodelo Tyra Banks, quien también es la creadora, productora ejecutiva y presidenta del jurado del show.¹⁷⁸

La primera temporada se estrenó en mayo de 2003 y fue uno de los pilotos con más rating del canal de televisión UPN. La temporada de casting del Ciclo 7 obtuvo el mayor rating entre la programación regular en la red de sucesores de UPN, y hasta el momento es la serie más vista. El tema de apertura es cantado por Tyra Banks y producido por Rodney "Darkchild" Jerkins. Además, Banks co-produce del show junto a Ken Mok y Anthony Dominici.

Formato del Show

Cada temporada de America's Next Top Model tiene 9-13 episodios y se inicia con 10-14 participantes. En cada episodio, una concursante es eliminada, aunque en raras ocasiones hay una doble eliminación o ninguna, que se da por consenso del panel de jueces. Los Makeovers son administrados a las participantes a principios de la temporada (por lo general después de la primera o segunda eliminación), y un viaje a un destino internacional se realiza más o menos en la mitad de la competencia (generalmente cuando quedan 5-6 concursantes).

4.4. FRONTERAS ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

La situación de convivencia y la presencia constante de cámaras expone ante la audiencia, la intimidad de los participantes, con lo que se produce una redefinición de los límites entre lo público y lo privado, es decir con este tipo de programas y otros que están basados en el viejo pacer humano del chisme, cada vez es más difícil distinguir la frontera entre el espacio privado y el público, tradicionalmente ese límite estaba bien demarcado, pues el primero constituye el espacio doméstico u hogareño, mientras que el segundo, el espacio público está dado por las *polis*, es decir el conjunto de actividades sociales, las redes de interés regidos por un pacto

¹⁷⁸ es.wikipedia.org/wiki/America's_Next_Top_Model

que se constituyen en la sociedad civil, pareciera que hoy nada de eso existe, pues lo que antes considerábamos temas estrictamente privados o personales, hoy se exhiben a todas luces.

Estas transformaciones, evidentemente, han tocado las puertas de los medios y en particular de la televisión, transformando su tradicional papel conservador de las relaciones sociales. Con la televisión y otros medios de comunicación generaron un nuevo tipo de esfera pública que carece de límites espaciales, que ya no se asocia necesariamente a la conversación dialógica que se ha hecho accesible a una cantidad indefinida de individuos situados a caso en escenarios domésticos privatizados.¹⁷⁹

Dentro de este nuevo régimen de visibilidad, sería de interés a través del análisis del discurso y de la representación televisiva, captar la expresión de estos peculiares modos de ver y de seducir que originan nuevos ritos y mitos comunicativos, propios de la llamada “neotelevisión”. En este sentido, el modelo de *reality show* que impera hoy moldea nuevos modos de ver, de pensar, sentir y percibir por parte de las audiencias televisivas la realidad social: mas visual, más inmediata, que reivindican su lugar en el intercambio y la constitución de imaginarios colectivos desde los que los individuos se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear.

Lo importante es precisamente analizar cómo los nuevos modos de ver perturban y cuestionan los tradicionales modos de saber y entrañan nuevos modos de seducir, es decir, de qué manera estas nuevas representaciones colectivas construyen nuevas formas de identidad y modifican entre otras cosas, las relaciones con el otro. Y respecto a esto, se arguye la libertad de expresión pero se vulnera otra libertad que es el derecho a la intimidad, concepto básico en la construcción del individuo, a la privacidad, redefiniendo los límites entre lo público y lo privado.

4.5. CONCEPTO DE DERECHO A LA PROPIA IMAGEN

Para el Jurista Mexicano Rafael de Pina señala que el derecho a la propia imagen es “La facultad conferida a las personas físicas consistente en la

¹⁷⁹ PETIT, Cristina M. “Televisión, la caja que socializa”. *Los medios de comunicación y la construcción de la cotidianidad*. Editorial Brujas Argentina pág. 173.

posibilidad legal de impedir la reproducción, exposición o publicación, en cualquier forma, de su imagen, sin la autorización previa del individuo a quien pertenezca, y la de exigir, en su caso, la sanción correspondiente para el infractor. Es uno de los derechos llamados de la personalidad, al que acompañan, en interés público, limitaciones expresas señaladas por el legislador.”¹⁸⁰ Con lo antes citado se puede establecer que el derecho a la propia imagen es el conjunto de normas jurídicas que regulan el consentimiento de la persona humana para la reproducción, publicación o difusión por cualquier medio de su imagen propia. En ese orden de ideas podemos señalar que el objeto del derecho a la propia imagen se identifica con la facultad exclusiva que posee cada persona para que se difunda, reproduzca o publique su imagen física sin su consentimiento.

Cabe señalar que en la Ley de Responsabilidad Civil para la Protección del Derecho a la Vida Privada, el Honor y la Propia Imagen en el Distrito Federal, proporciona la definición de lo que es la imagen la cual es la reproducción identificable de los rasgos físicos de una persona sobre cualquier soporte material, es decir, toda persona tiene derecho sobre su imagen, que se traduce en la facultad para disponer de su apariencia autorizando, o no, la captación o difusión de la misma.

La imagen de una persona no debe ser publicada, reproducida, expuesta o vendida en forma alguna si no es con su consentimiento, a menos que dicha reproducción esté justificada por la notoriedad de aquélla, por la función pública que desempeñe o cuando la reproducción se haga en relación con hechos, acontecimientos o ceremonias de interés público o que tengan lugar en público y sean de interés público.

Por otra parte también existen excepciones en el que derecho a la propia imagen no impedirá lo siguiente;

- Su captación, reproducción o publicación por cualquier medio, cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capte durante un acto público o en lugares abiertos al público que sean de interés público.

¹⁸⁰ De Pina, Rafael. Diccionario de Derecho. Trigésima edición. Editorial Porrúa. México, 2003. p. 228.

- La utilización de la caricatura de dichas personas, de acuerdo con el uso social.
- La información gráfica sobre un suceso o acontecimiento público cuando la imagen de una persona determinada aparezca como meramente accesoria.

El derecho a la propia imagen está contemplado dentro de los derechos de la personalidad definido como la protección jurídica de los atributos que en su conjunto pertenecen y definen a la persona humana en su individualidad.

Sin embargo en el Código Civil del Distrito Federal no existe disposición expresa que prevea la existencia de los derechos de la personalidad como tales, es decir, dentro de lo establecido por el artículo 1916 hace referencia a algunos de ellos, en el cual se establece la posibilidad de la reparación del daño de una persona que es dañada en sus sentimientos, afectos, creencias, decoro, honor, reputación, vida privada, configuración y aspectos físicos, o bien en la consideración que de sí misma tienen los demás. En su conjunto los valores antes señalados forman parte de los que se contempla como los derechos de la personalidad, ya que basta con recordar que éstos en su conjunto forman el carácter de la vida privada de cada individuo.¹⁸¹

Cabe mencionar que el derecho a la propia imagen tiene una doble vertiente, un aspecto social y uno comercial, éste último es un aspecto que en nuestros días es de suma importancia debido al avance de los medios de comunicación, así como del desarrollo de la explotación de la figura humana para la comercialización y divulgación de diversas marcas, planes, informaciones, entre otras utilidades. En el aspecto social el derecho a la propia imagen en nuestros días es de gran importancia en el desarrollo social de las personas y de ahí que se comercialice o se tenga una especulación comercial de la misma.

¹⁸¹ Villanueva, Ernesto. “*Derecho de la Información*”. Primera edición. México, Distrito Federal.: H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2006. Coedición con: Universidad de Guadalajara y Miguel Ángel Porrúa. p.364.

En el caso de México, el derecho a la propia imagen no se encuentra debidamente regulado en el derecho positivo, para el caso de protección que maneja la Ley Federal del Derecho de Autor en la fracción II del artículo 231, la regulación del derecho a la propia imagen se debe a la convivencia que tienen con algunos derechos que protege el derecho de autor, como pueden ser las diversas obras de creación de algunos artistas, o bien el derecho a la propia imagen es derivado de los derechos de la personalidad que en su conjunto forman la apariencia de los individuos dentro de su entorno social, siendo de esta forma un derecho innato a cada uno de nosotros.

Para la Ley Federal del Derecho de Autor, considera que las personas gozan de un derecho sobre su retrato, que les permite la autorización a su uso o publicación, o prohibir que terceros lo hagan sin su autorización, si no media consentimiento expreso.¹⁸² Sin embargo los componentes de la imagen son la expresión corporal, las facciones y los rasgos en general de una persona, para algunos autores consideran el derecho a la propia imagen simplemente como una manifestación o prolongación del derecho al propio cuerpo.¹⁸³

Dentro de nuestra legislación autoral, encontramos la protección de la imagen en diferentes artículos, pero primero señalaré el apartado donde menciona la Ley Autoral que se entiende por Fijación y en específico de una imagen, ya que se requiere que sea fijada en cualquier forma o soporte material que sea perceptible por los sentidos, que se pueda reproducir o se pueda comunicar de alguna forma, como lo señala el artículo 6,¹⁸⁴ que a la letra dice:

“Artículo 6°.- Fijación es la incorporación de letras, números, signos, sonidos, imágenes y demás elementos en que se haya expresado la obra, o de las representaciones digitales de aquellos, que en cualquier forma o soporte material, incluyendo los electrónicos,

¹⁸² Barra Mexicana de Abogados. “*Las Nuevas Tecnologías y la Protección de los Derechos de Autor*”. Editorial Themis. México 1998. p. 54.

¹⁸³ Royo Jara José. “*La Protección del Derecho a la Propia Imagen*”. Editorial Colex, 1987. p. 24.

¹⁸⁴ Artículo 6 Ley Federal del Derecho de Autor.

permita su percepción, reproducción u otra forma de comunicación.”

Ahora bien, la fijación a que hicimos alusión en el artículo antes señalado, puede darse dentro o fuera del territorio nacional, sin embargo la Ley en comento en su artículo 8°, establece que si la primera fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, la primera fijación de los sonidos de estas ejecuciones o de las imágenes de sus videogramas o la comunicación de sus emisiones se realizó fuera del territorio nacional, los artistas, intérpretes o ejecutantes, los editores, los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión gozarán de la protección que otorgan la LFDA y los Tratados Internacionales en materia de Derechos de Autor y Derechos Conexos suscritos y aprobados por México, independientemente de que la primera fijación se realice dentro del territorio nacional o fuera de él, gozarán de la misma protección y se les dará el mismo trato legal.

En este sentido para que la fijación de una imagen o imágenes con sonido de una persona pueda ser usada o publicada, se requiere de la existencia de su consentimiento expreso o de bien con él de sus representantes o los titulares de los derechos correspondientes, tal como lo establece el artículo 87 de la LFDA.

La autorización expresa de usar o publicar el retrato puede revocarse por quien la otorgó sin embargo éste en su caso responderá por los daños y perjuicios que pudiera ocasionar dicha revocación.

O bien, cuando a cambio de una remuneración una persona se dejare retratar, se presume que ha otorgado el consentimiento a que se refiere el párrafo anterior y no tendrá derecho a revocarlo, siempre que se utilice en los términos y para los fines pactados. No será necesario el consentimiento a que se refiere este artículo cuando se trate del retrato de una persona que forme parte menor de un conjunto o la fotografía sea tomada en un lugar público y con fines informativos o periodísticos.

Se establece también claramente en el artículo 94 de la Ley en comento como ya he citado anteriormente, lo que se entiende por obras audiovisuales, situación que es importante para el tema que nos ocupa del

derecho a la imagen, en la tutela a la privacidad, a la intimidad y al honor de las personas.

Por otra parte establece que en la relación que se da por medio de la celebración de un contrato entre artista, intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual que se reproducirá y comunicará al público no incluye el derecho de utilizar en forma separada las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente, tal y como lo señala el artículo que a continuación se transcribe.

“Artículo 121.- Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.”¹⁸⁵

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

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

¹⁸⁵ Artículo 121 Ley Federal del Derecho de Autor

Ahora bien, el derecho a la imagen involucra lo que es la intimidad, el honor y la vida privada, por lo que si bien el derecho a la propia imagen puede ser considerado como un aspecto del derecho a la intimidad, la propia imagen puede en ciertos casos tener un valor patrimonial, es el caso de la imagen de los personajes famosos o celebridades del mundo del espectáculo sobre todo.¹⁸⁶

Es importante manifestar que se entiende por vida privada, es aquella que no está dedicada a una actividad pública por ende, es intrascendente y sin impacto en la sociedad de manera directa; y en donde en principio, los terceros no deben tener acceso alguno toda vez que las actividades que en ella se desarrollan no son de su incumbencia ni les afecta.

El derecho a la vida privada se materializa al momento que se protege del conocimiento ajeno a la familia, domicilio, papeles o posesiones y todas aquellas conductas que se llevan a efecto en lugares no abiertos al público, cuando no son de interés público o no se han difundido por el titular del derecho.

Como parte de la vida privada se tendrá derecho a la intimidad que comprende conductas y situaciones que, por su contexto y que por desarrollarse en un ámbito estrictamente privado, no están destinados al conocimiento de terceros o a su divulgación, cuando no son de interés público o no se han difundido por el titular del derecho. Por último, los hechos y datos sobre la vida privada ajena no deben constituir materia de información, es decir, no pierde la condición de íntimo ni de vida privada aquello que ilícitamente es difundido.

Ahora bien, por honor se entiende que es la valoración que las personas hacen de la personalidad ético-social de un sujeto y comprende las representaciones que la persona tiene de sí misma, que se identifica con la buena reputación y la fama.

Es el bien jurídico constituido por las proyecciones psíquicas del sentimiento de estimación que la persona tiene de sí misma, atendiendo a lo que la colectividad en que actúa considera como sentimiento estimable.

¹⁸⁶ Concepción Rodríguez, José Luis. “*Honor, Intimidad e Imagen*”. Primera edición. Editorial Bosch, Barcelona España. 1996. p. 78.

O bien, el carácter molesto e hiriente de una información no constituye en sí un límite al derecho a la información, para sobrepasar el límite de lo tolerable, esas expresiones deberán ser insultantes, insinuaciones insidiosas y vejaciones, innecesarias en el ejercicio de la libertad de expresión y derecho a la información. Por lo tanto, la emisión de juicios insultantes por sí mismas en cualquier contexto, que no se requieren para la labor informativa o de formación de la opinión que se realice, supone un daño injustificado a la dignidad humana.

En ningún caso se considerará como ofensas al honor, los juicios desfavorables de la crítica literaria, artística, histórica, científica o profesional; el concepto desfavorable expresado en cumplimiento de un deber o ejerciendo un derecho siempre que el modo de proceder o la falta de reserva, cuando debió haberla, no demuestre un propósito ofensivo.

El derecho a la propia imagen atribuye a su titular la facultad de disponer de la representación de su aspecto físico que permita su identificación, lo que conlleva tanto el derecho a determinar la información gráfica generada por los rasgos físicos que le hagan reconocible que puede ser captada o tener difusión pública, como el derecho de impedir la obtención, reproducción o publicación de su propia imagen por un tercero no autorizado.

Cabe señalar que nuestra legislación autoral establece formas mediante las cuales se puede utilizar o publicar una imagen, entre ellas por medio de un videograma, recordando que es “la fijación de imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes de una obra audiovisual o de la representación o ejecución de otra obra o de una expresión del folclor, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido.”, por ello, dicho videograma puede ser difundido a través de los medios electrónicos, como la televisión abierta o restringida, en el cine, o bien por medio de la Internet o soporte magnético.

Otra forma de publicar una imagen, es mediante el fonograma, entendiendo por éste “toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos”, y la difusión del mismo puede ser a través de los medios electrónicos como la radio, la televisión abierta o restringida, en el cine

o en Internet, así como en un soporte magnético, para este caso en particular, entendiendo la publicación del sonido de la voz y esta como componente de la imagen de la persona.

4.6. CARACTERÍSTICAS

Con respecto a las características del derecho a la propia imagen se encuentran las siguientes:

- La imagen humana es la figura, representación, semejanza y apariencia del hombre.
- El derecho a la propia imagen es el conjunto de normas jurídicas que regulan la imagen humana en su utilización, reproducción, publicación, distribución, difusión y comercialización de la misma.
- Se considerará violación al derecho a la propia imagen la reproducción o publicación por obra fotográfica, obra audiovisual o cualquier otro procedimiento de divulgación de la imagen de una persona, sin su consentimiento, o en el caso de que dicha utilización de la imagen sea destinada para un fin distinto del consentido por su titular.
- La utilización de la imagen de una persona, sin su consentimiento, para fines publicitarios, comerciales o de naturaleza análoga. En el caso de consentimiento otorgado para la comercialización o utilización para fines publicitarios, éste solo debe ser explotado en las circunstancias exactas en las que se autorizó la utilización de la imagen, en caso contrario se estará en violación del citado derecho.
- Toda utilización ilícita de la imagen requiere el consentimiento del titular del derecho.
- Corresponde al titular del derecho a la propia imagen la libre comercialización y explotación de su propia efigie, al ser un derecho innato, irrenunciable e inalienable de cada individuo, y en este sentido tiene la facultad de decidir si su imagen ha de ser difundida en la forma y medio propuesto para su comercialización y exigir las condiciones en que se pactó la comercialización de la imagen y en su caso solicitar la renovación del consentimiento otorgado.

Con lo antes citado queda claro que el derecho a la propia imagen, como atributo de la personalidad e inherente a la condición humana es un bien cuya explotación y publicidad debe ser consentida por aquella persona de cuya imagen se trate.

La imagen como tal es inalienable, no es posible trasladar la imagen de una persona a otra, si no lo único que se puede transmitir es el derecho a su explotación comercial, los beneficios y utilidades que se obtengan de ella se puedan trasladar a terceros.

De lo anterior citado se pueden desprender lo siguiente:

- El Derecho a la imagen como Derecho de la Personalidad; se ha considerado como un derecho a la intimidad, es decir, se refiere al derecho que todo individuo tienen de conservar su ámbito de privacidad e intimidad e impedir que se divulgue su imagen al conocimiento de terceros sin su autorización.
- El Derecho al valor comercial de la imagen; es el derecho a controlar el uso comercial de la propia identidad física y a obtener provecho de los valores publicitarios que hemos creado u obtenido sobre nuestra imagen. Los anglosajones denominan a este Derecho como *publicity right*.¹⁸⁷ Para tal efecto el titular del derecho debe prestar su consentimiento ya sea expreso o tácito; en el primero de los supuestos puede ser objeto de la firma de un contrato, mientras que en el segundo quien hubiese atentado contra la imagen de otra persona habrá de atenerse a las consecuencias de sus actos, en tanto el titular del derecho no ratifique en sentido afirmativo tal gestión no permitida.

El consentimiento en su calidad de elementos de existencia de todo acto jurídico, provoca que su falta de previsión acarree la inexistencia del acto, lo cual no significa su ilicitud o invalidez, simplemente no hay acto jurídico aunque si pudiera dar nacimiento a una serie de obligaciones contractuales.

¹⁸⁷ *Publicity Right*. Puede definirse como el Derecho a la explotación exclusiva de los signos característicos de la personalidad externa con fines publicitarios o comerciales.

4.7. DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL DERECHO DE AUTOR

La actual legislación autoral en esta materia si bien regula lo referente a las obras literarias y artísticas en todas sus dimensiones, también abarca lo relativo al derecho a la imagen de la persona sin constituir este por razones obvias una obra, toda vez que no es el resultado de una creación intelectual, sino algo que nace y es parte de la persona misma con independencia de la voluntad del individuo.

Por otro lado el derecho a la imagen es aquel derecho individualizado por el ordenamiento jurídico de cada época y cada país, que se encuentra relacionado con aquellos bienes constituidos por determinadas proyecciones físicas y psíquicas que se atribuyen al ser humano, relativas al deseo de permanecer en el incógnito, en el anonimato, sin intromisiones o indiscreciones ajenas, así como a tener el derecho a los beneficios económicos que resulten de la difusión o divulgación de dichas proyecciones.

Se puede desprender lo siguiente, en el derecho a la imagen varían por el ordenamiento jurídico de cada época y de cada país, en tanto que ciertos derechos de la personalidad han adquirido relevancia dentro del derecho a partir de circunstancias sociales, culturales y tecnológicas específicas, así el derecho sobre la propia imagen adquirió importancia, a partir de la invención de la fotografía y actualmente, en mayor grado debido a los múltiples avances tecnológicos como la televisión, internet que afectan directamente el derecho que el individuo tiene sobre su propia imagen.

El derecho a la imagen presenta dos aspectos, uno negativo y otro positivo; el primero de ellos, consiste en la obligación *erga omnes* de no atentar contra este derecho, de respetar la intimidad de la persona y de no utilizarla con fines que, de alguna u otra manera afecten el honor o su vida privada; segundo, el positivo consiste en la posibilidad que tiene cualquier sujeto de reproducir, exponer, publicitar e incluso comercializar con su propia imagen cuando así lo desee.

La finalidad de proteger este derecho es garantizar al individuo la protección de sus sentimientos, así como la esfera de privacidad dividida en dos campos; el primero, su vida familiar, lo que compone el ámbito de amistad y en general cualquier relación interpersonal; y segundo lo personal que es propio y particular es el aspecto físico en donde se incluyen su voz y la imagen

de manera individual, así como la posibilidad que el individuo tiene de elegir si quiere o no publicar o comercializar su propia imagen.

Cabe aclarar que la LFDA ni su Reglamento establecen una definición de retrato, fotografía e imagen. Sin embargo en el Diccionario de la Real Academia Española¹⁸⁸ proporciona las siguientes definiciones:

“Retrato.- 1. Pintura o efigie principal de una persona. 2. Descripción de la figura o carácter, o sea de las cualidades morales de una persona. 3. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa”

“Fotografía.- 1. Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura. 2. Estampa obtenida por medio de este arte. 3. Taller en que se ejerce este arte. 4. Representación o descripción que por su exactitud se asemeja a la fotografía.”

“Imagen.- 1. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. 2. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. 3. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él. 4. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.”

De acuerdo con las anteriores definiciones se podrá concluir que el retrato es la imagen a plasmar de manera tangible, consistente en los rasgos físicos de una persona fijados a través de cualquier técnica en cualquier soporte material, pudiendo ser a través de una técnica fotográfica, escultórica o pictórica por ejemplo, y cuyos resultados finales (fotografía, pintura o escultura) estarán protegidos por el Derecho de Autor en términos de los artículos 3º, 5º y 13 de la LFDA, por constituirse en obras originales

¹⁸⁸ www.rae.es

Para utilizar la imagen de una persona es necesario sujetarse a lo dispuesto en el artículo 87 de la multicitada LFDA que a la letra señala:

“El retrato de una persona sólo puede ser usado o publicado, con su consentimiento expreso, o bien con el de sus representantes o los titulares de los derechos correspondientes. La autorización de usar o publicar el retrato podrá revocarse por quien la otorgó quien, en su caso, responderá por los daños y perjuicios que pudiera ocasionar dicha revocación. Cuando a cambio de una remuneración, una persona se dejare retratar, se presume que ha otorgado el consentimiento a que se refiere el párrafo anterior y no tendrá derecho a revocarlo, siempre que se utilice en los términos y para los fines pactados. No será necesario el consentimiento a que se refiere este artículo cuando se trate del retrato de una persona que forme parte menor de un conjunto o la fotografía sea tomada en un lugar público y con fines informativos o periodísticos. Los derechos establecidos para las personas retratadas durarán 50 años después de su muerte.”

4.8. ÁMBITO ARTÍSTICO

Existen diferentes aspectos donde se puede llevar a cabo, como es el caso del ámbito artístico, deportivo o publicitario, sin embargo en el primero de estos es donde se lleva a cabo la utilización y publicación de la imagen, por la razón misma de con ello se producen grandes cantidades de ingresos para las empresas y los artistas, en combinación con los adelantos tecnológicos, cada vez más se llega fácilmente a grandes auditorios.

En un principio era un mínimo de personas que tenían acceso a ello y por lo tanto los artistas o bien la utilización o publicación de dicha imagen era poca, sin embargo fue evolucionando pasando de un lugar abierto al público, a un lugar cerrado donde las personas pagaban por entrar a ver dicha imagen

artística, posteriormente con la imprenta las publicaciones de libros y periódicos, llegando así el cine con lo cual se amplió su utilización y publicación de la imagen en el ámbito artístico, después aumentó mucho más con la televisión con diversos canales y coberturas de lugares; lo nuevo que fue la Internet que como toda evolución de la tecnología empezó con poco auditorio y en la actualidad llega a millones de personas en todo el mundo, tomando en cuenta la utilización y publicación de una imagen, mucho más que una imagen artística.

Ahora bien, es bien sabido que los logros tecnológicos eran los avances que se habían realizado en los sistemas de grabación sonora y visual, es indudable que los aspectos como la captación de la imagen humana y su utilización sin el consentimiento del titular son unos de los problemas planteados y que de otro modo, el derecho a la propia imagen se considera incluido en el marco de referencia del derecho a la vida privada.

El ejercicio del derecho exclusivo de explotación de imagen, le corresponde al titular de la imagen por ello, el derecho del individuo a su propia imagen puede considerarse como un derecho de propiedad, así como el hombre es propietario de su cuerpo, así igualmente es propietario de la imagen de éste.¹⁸⁹

Cabe señalar que a *contrario sensu* que las personas tienen el derecho exclusivo de explotación de su imagen, y quien explote la imagen de una persona sin su autorización, constituye una infracción en materia de comercio.

4.9. PROPUESTA

No es necesario dividir el entretenimiento de la alimentación cultural, y la televisión debería tener la audacia de integrar los nuevos discursos de producción que se manejan en todo el mundo con proyectos educativos ambiciosos, propositivos y audaces, es decir los nuevos formatos, como el *reality show*, tan reconocidos por el público y explotados por los mercados televisivos, bien podrían articularse con contenidos sustanciosos y

¹⁸⁹ Gómez Robledo Verduzco Alonso. “El Derecho a la Intimidad y el Derecho a la Libertad de Expresión. Derechos Humanos Fundamentales” Revista ARS IURIS de Investigación Jurídica. Universidad Panamericana. Volumen 14 México 1995.

comunicantes sin perder el atractivo que los atilda; no necesitan redundar en el espectáculo de siempre para hacer un programa que llame la atención, que comunique contenidos, que convoque espectadores y contribuya a la ampliación de los horizontes del gusto del público.

Sin embargo no es raro ver que los formatos televisivos se intenten registrar como obras literarias y que las oficinas nacionales responsables de los registros en materia de derechos de autor expidan el correspondiente certificado de inscripción, pero lo que realmente se protege es la personal forma de expresión que contiene la descripción escrita del formato, es decir, la redacción concreta del documento presentado, no quedando protegidas las ideas, fórmulas o procedimientos ahí contenidos.

Podemos definir al formato como a un documento escrito en el cual se indican las principales características de un programa de televisión: mecánica, ambientación, escenografía, vestuario, coreografía, musicalización, etc. De tal modo que aquel que tenga acceso al formato pueda llegar a crearse una impresión bastante precisa del mismo.

El formato debe distinguirse de los guiones y argumentos para programas de televisión, en general este no incluye diálogos, aún cuando pueden incluirse algunos a título ejemplificativos, o cuando su inclusión se amerita por ser elementos similares del mismo, con otras palabras, el formato puede contener eventualmente guiones e incluso el argumento del programa, pero su principal característica diferenciadora, es la de ser una combinación de elementos, argumento, mecánica, escenografía, ambientación, coreografía, tipo de musicalización, edición, etc. Por lo que a los programas de televisión denominados “*realities*”, en la mayoría de los casos no cuentan con guión, por lo que el formato del show en sí mismo es el principal elemento creativo a ser protegible.

La ley menciona la protección a las obras literarias y artísticas, si bien los formatos constituyen una obra literaria en cuanto a su forma en tanto los mismos están materializados mediante un escrito, siguiendo el criterio de nuestra ley, los mismos encuadrarían dentro de la categoría de obra artística.

No hay dudas de que el formato del *reality show*, ya por ser una creación intelectual, si cuenta con originalidad, sería una obra susceptible de

ser protegida por el régimen legal de los derechos de autor, esto significa que el autor del mismo puede oponer este derecho *erga omnes*, impidiendo que terceros pudieran publicar, reproducir, distribuir, o ejercer otro derecho no autorizado sobre su obra sin su consentimiento.

En virtud con lo expuesto, podríamos concluir preliminarmente que en nuestro ordenamiento legal el formato del *reality show* sería protegible como obra literaria contra las violaciones al derecho de autor, lo que significa que el mismo no puede ser divulgado, reproducido, comunicado ni modificado sin consentimiento del autor. Nos estamos refiriendo a la totalidad o parte del documento escrito, pero eso no impediría que cualquiera siguiendo el método indicado en el formato desarrollara un programa de televisión que siguiera los lineamientos generales del mismo, o incorporara algunos de sus elementos.

Lo cierto es que en la industria televisiva, el formato es un producto que está teniendo cada día más mayor importancia comercial. Se crean, producen, venden, licencian y exportan cada día mayor cantidad de este tipo de formatos, mencionando las razones de este fenómeno son principalmente:

a) Necesidad de proveer a los medios televisivos de nueva programación:

Con la creciente industria de los “Formatos de TV”, llegan diariamente a los canales de televisión, productoras y personas vinculadas al medio, un importante número de propuestas para nuevos programas de televisión. En general no son grabaciones pilotos, sino descripciones escritas con diferente grado de detalle y desarrollo. Al no requerirse una gran inversión económica para realizar esta tarea sino por el contrario, muy pocos recursos, la oferta ha crecido exponencialmente en los últimos años. Esto posibilita a los programadores tener a su disposición mayor cantidad de propuestas creativas y a menor costo, para el desarrollo y cumplimiento de su programación.

b) La posibilidad de desarrollar un producto a medida del público:

El formato del *reality* a diferencia de un programa de televisión ya grabado, tiene mayor flexibilidad al permitir su adaptación al lenguaje, costumbres e idiosincrasia de la sociedad a la cual se dirige.

c) Fácil intercambio comercial:

Al encontrarse el formato materializado en material escrito, se favorece su circulación comercial. A esto debe agregarse que su valor económico es lógicamente menor al de un programa de televisión, al no incluir los mismos costos de producción. En consecuencia, su precio internacional no varía en modo significativo entre los diferentes países. Esto posibilita la exclusiva adquisición del formato en un país y su producción en otro que ofrezca costos reducidos de grabación.

Los beneficios que ofrece el *reality show* ha determinado su reconocimiento como bien comercial y el intento de la industria de formatos de obtener una fuerte protección legal internacional, procurando obtener el reconocimiento de su carácter de obra y consecuente protección bajo el régimen de derecho de autor. En la actualidad existe incertidumbre y disparidad de criterios con relación a la protección legal de los *reality show*, lo que determina la promoción de costosos y conflictivos procesos substantivos o cautelares de resultado incierto.

En mi opinión, los *reality show* merecen la protección del derecho de autor en cuanto a la expresión formal de los mismos y en la medida que cumplan con el requisito de originalidad. Mas ello no otorga a su autor o titular el derecho a impedir que terceros puedan legítimamente seguir los pasos indicados en el mismo y producir el programa de televisión resultante.

CONCLUSIONES

1. La obra audiovisual tiene por objeto la combinación de creaciones artísticas y el trabajo en conjunto hacer que alguien perciba a través de los sentidos, una situación real o ficticia con la apariencia de movimiento natural o imaginario con o sin efectos sonoros.
2. Con los recursos tecnológicos y electrónicos ha evolucionado la obra audiovisual teniendo una relación directa con la manera de presentación de las obras al incorporar nuevos soportes y prácticas de exhibición, por tanto la estructura formal de la producción cinematográfica se ve con gran reto a futuro.
3. La cinematografía es una técnica que permite la fijación, divulgación y reproducción material de esa actividad creadora que se concretiza en la obra misma.
4. En la obra audiovisual por su estructura es una obra en colaboración, es el producto final de las aportaciones creativas y artísticas siempre identificables que convergen en su realización.
5. Siempre se tendrá el derecho a reclamar el pago de las regalías que correspondan por la explotación de la obra, aun cuando no se contemple en el contrato alguna modalidad de explotación, ésta se entenderá reservada en favor de los autores de la obra audiovisual.
6. La televisión ha sido objeto de cambio de formatos, una innovación de ello es el llamado *Reality Show*, que significa “muestra de realidad” es decir, son un género televisivo en el cual se muestra lo que le ocurre a personas reales, en contraposición con las emisiones de ficción donde se muestra lo que le ocurre a personajes ficticios (personajes interpretados por actores, de ahí, su efecto de realidad), estos programas irrumpieron en la pantalla chica vendiéndose como un

fenómeno que revolucionaría la manera de hacer televisión causando gran impacto en nuestro país.

7. La actividad comunicativa de los programas ha sido trascendental que el mismo programa, teniendo como característica de los *reality show* el hacer sentir al público parte indispensable en las decisiones que se toman para la realización y continuación del mismo.
8. Han creado fuertes vínculos de lealtad entre la audiencia y la estructura del *reality show* el cual es un formato muy atractivo ya que requiere del espectador una constante atención aunado con la "interactividad" de dichos programas identifica a la gente de manera más íntima con su audiencia.
9. Un aspecto positivo que la audiencia reconoce en estos programas se encuentra la convivencia en familia, la representación de distintas posturas de valores, la posibilidad de expresarse de los jóvenes, como el desarrollo de habilidades a los concursantes y la oportunidad para superarse para lograr un fin.
10. El *reality show* propone una serie de democratización en la televisión, por una parte existe la igualdad de oportunidades entre los participantes o de acceso y segundo preexiste la participación, como un contradicho a todo aquello bueno y malo que se ha escrito sobre la manipulación de los medios de comunicación, es presentado como el logro de un proceso de liberación del telespectador.
11. El *reality show* es el híbrido que mezcla componentes de la realidad y la ficción, este tipo de programas son los que más han funcionado para los anunciantes en los últimos años.
12. En los *reality show* se ha transmitido una nueva realidad televisiva, tomando en cuenta la presencia permanente de cámaras como la intervención de las situaciones por guionistas y editores, sin olvidar la participación del público el cual tiene un papel fundamental siendo una

audiencia activa llevando a que el ver este tipo de programas sea algo casi preciso para el espectador.

13. Han resultado un género los *reality show* creando los suficientes beneficios como para que se vea inmune a las críticas y augura una permanencia en nuestras pantallas, al menos hasta que el concepto deje de atraer a las audiencias y de estimular a los anunciantes.
14. Las características distintivas de usos y gratificaciones de la audiencia de los *reality* en los cuales se han beneficiado económicamente las televisoras buscan compensar ciertas necesidades que no han podido ser satisfechas por otros medios y que éstas a su vez son propias a nuestra época, un ejemplo de ello es que generan el servicio del televoto, souvenirs conmemorativos, líneas de ropa, videos con "mejores escenas", posters, discos, conciertos sin olvidar la comercialización de la señal a empresas de televisión restringida como un servicio de valor agregado.
15. El tema de este trabajo son los formatos de la televisión o, más específicamente, el enigmático brecha entre la realidad económica de una industria de miles de millones de euros en los formatos de TV tienen licencia y se venden sobre una base regular y el marco legal que rodea oscura estos productos. Sorprendentemente, los formatos de televisión, no son generalmente reconocidos como protegibles en los ordenamientos legales vigentes. Por otra parte, a pesar de que la cuestión de la protección legal es nuevo, parece que el régimen jurídico adecuado para los formatos de la televisión sigue siendo indeterminado

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ANTEQUERA Parilli, Ricardo. “*Derecho de Autor*” Tomo I, Editorial Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual 1998.
- BECERRA Ramírez, Manuel. “*La Propiedad Intelectual en Transformación*”. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2004.
- BECERRA Ramírez, Manuel. Compilador. “*Estudios de Derecho Intelectual en homenaje al profesor David Rangel Medina*”. UNAM. México 1998.
- CABALLERO Leal, José Luis. “*Derecho de Autor para Autores*”. Fondo de Cultura Económica. CERLALC. México. 2004.
- CARRILLO Toral, Pedro. “*El Derecho Intelectual en México*”. México. Editorial Plaza y Valdés. 2002.
- COLOMBET, Claude. “*Grandes Principios del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el mundo*”. Tercera edición. UNESCO. Centro de Información y Documentación Científica. 1998.
- CONCEPCIÓN Rodríguez, José Luis. “*Honor, Intimidad e Imagen*”. Primera edición. Editorial Bosch, Barcelona España. 2001.
- DE PINA Rafael. “*Diccionario de Derecho.*” Trigésima edición. Editorial Porrúa. México, 2003.
- EMERY, Miguel Ángel. “*Propiedad Intelectual Ley 11.723.*” Editorial. Astrea. Buenos Aires, 2001.
- FARREL Cubillas Arsenio. “*El sistema Mexicano de Derechos de Autor*”. Editorial Mexicano, Ignacio Vado Editor. México. 1966.
- FISHMAN S. “*The copyright handbook: how to protect and use written Works.*” Berkeley, Cal. Nolo 2004
- GÓMEZ Robledo Verduzco Alonso. “El Derecho a la intimidad y el Derecho a la libertad de Expresión. Derechos Humanos Fundamentales” Revista ARS IURIS de Investigación Jurídica. Universidad Panamericana. Volumen 14. México 1995.
- GUTIÉRREZ y González, Ernesto “*El Patrimonio, el pecuniario y el moral, o Derechos de la Personalidad. Patrimonio*”. 8a edición, México. Editorial Porrúa. 2004.

- HERRERA Meza, Humberto Javier. *“Iniciación al Derecho de Autor”*. México. Editorial Limusa. 1992.
- LICEA Jiménez I, Collazo Martínez, y Céspedes Vidal A. *“Consideraciones en Torno al Derecho de Autor”*. Acimed. 2002 sep-oct; 10(5):5-6.
- LIPSZYC, Delia. *“Nuevos Temas de Derechos de Autor y Derechos Conexos.”* Argentina. Ediciones UNESCO / CERLALC / ZAVALIA 1993.
- LOREDO Hill, Adolfo. *“Nuevo Derecho Autoral Mexicano”*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica. 2000.
- MAGALLÓN Ibarra, Jorge M. *“Instituciones de Derecho Civil”*. México. Editorial Porrúa. 1990.
- OBÓN León, Juan Ramón. *“Derecho de los Artistas Intérpretes, Actores, Cantantes y Músicos Ejecutantes”*. Tercera edición. Editorial Trillas. México 1996.
- ORZA Gustavo F. *“Programación Televisiva: un modelo de análisis instrumental”*. Editorial La Crujía. 2002
- PASTRANA Berdejo. Juan David. *“Derecho de Autor”*. Flores Editor y Distribuidor S.A. de C.V. 2008.
- PETIT, Cristina M. *“Televisión, la caja que socializa”*. Los medios de comunicación y la construcción de la cotidianidad. Editorial Brujas Argentina.
- RANGEL Medina, David. *“Derecho Intelectual”*. México. Editorial Mc Graw-Hill. UNAM. 1998.
- ROJINA Villegas, Rafael. *“Compendio de Derecho Civil. Introducción, Personas y Familia”*. Tomo I. Editorial Porrúa. México. 1993.
- ROJINA Villegas, Rafael. *“Teoría General de las Obligaciones”*. Tomo III. Editorial Porrúa .S.A. México.
- ROYO Jara José. *“La Protección del Derecho a la Propia Imagen”*. Editorial Colex, 1987.
- SALÓ Gloria. *¿Qué es eso del formato? Como nace y se desarrolla un programa de televisión*. Editorial Gedisa. España.2002.
- SATANOWSKY, Isidro. *“Derecho Intelectual”*. Ed. Tipográfica. Buenos Aires, Argentina. Editora Argentina. 1954

- SERRANO Migallón, Fernando. “*Nueva Ley Federal del Derecho de Autor*”. México. Editorial Porrúa. 1998.
- SERRANO Migallón, Fernando. “*Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*”. 2da edición. Editorial Porrúa. 2008.
- SMITH, Paul. Managing Director de Celador Productions.
- VILCHES Lorenzo. “*Culturas y Mercados de la Ficción Televisiva en Iberoamérica*”. Barcelona. Editorial Geodisa. 2007
- VILLALBA, Carlos Alberto. “*Derechos de los Artistas, Intérpretes y Ejecutantes, Productores de Fonogramas, Organismos de Radiodifusión: Relaciones con el Derecho de Autor*”. Editorial Zavala. Buenos Aires. 1976.
- VILLANUEVA Villanueva, Ernesto. “*Derecho de la Información*”. Primera edición. México, D. F.: H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, 2006. Coedición con: Universidad de Guadalajara y Miguel Ángel Porrúa.
- VIÑAMATA Paschkes, Carlos. “*La Propiedad Intelectual*”. México. Editorial Trillas. 1998.
- VOUTSSÁS Márquez. Juan. “*Bibliotecas y Publicaciones Digitales*.” México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas 2006.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imagen
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sonido
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mover
- <http://www.sogem.org.mx/html/registro.php>
- www.wipo.int/portal/index.html.es
- Reality Show: el espectáculo www.uff.br/mestcii/caminos1.htm
- www.terra.com.uy/especiales/realityshow/
- Reality Show: Muéstrame mas. www.tercera.cl/diario/1997/08/01/25.html
- realityshows.tripod.com.mx/realityshows/index.html
- http://www.cntv.cl/medios/Publicaciones/2003/Estudios/Pples_RS.pdf

- <http://www.monografias.com/trabajos41/reality-shows/reality-shows2.shtml>
- <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0606130002A.PDF>
- <http://artasadigital.blogspot.com/2009/11/el-reality-show-en-espana-definicion.html>
- www.esmas.com/bb3r/
- www.vision.ime.usp.br/~jmena/publications/pdf/copyright.pdf
- Decreto Legislativo 822 - Ley Sobre el Derecho de Autor
http://www.indecopi.gob.pe/legislacionyjurisprudencia/oda/d_leg822.asp
- Copyright Law of the United States of America and related laws contained in title 17 of the United States Code. (Citado 2007 Ago 17). Disponible en: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>
- <http://www.mondaq.com/article.asp?articleid=28023&lastestnews=1>,
CASO CASTAWAY TELEVISION PRODUCTIONS VS ENDEMOL
- http://www.justiniano.com/revista_doctrina/Gafoglio/televisivos.htm
- es.wikipedia.org/wiki/Bailando_por_un_sueno
- es.wikipedia.org/wiki/La_Academia
- [es.wikipedia.org/.../La_granja_\(reality_show,_Chile\)](http://es.wikipedia.org/.../La_granja_(reality_show,_Chile))
- es.wikipedia.org/wiki/El_bus
- es.wikipedia.org/wiki/Brazil's_Next_Top_Model
- es.wikipedia.org/.../El_conquistador_del_fin_del_mundo
- es.wikipedia.org/wiki/America's_Next_Top_Model

FUENTES LEGISLATIVAS

- CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS.
- LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR.
- REGLAMENTO DE LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR.
- TRATADOS SOBRE DERECHO DE AUTOR SUSCRITOS POR MÉXICO.

- CÓDIGO CIVIL PARA EL DISTRITO FEDERAL

OTRAS FUENTES

- REVISTA MEXICANA DEL DERECHO DE AUTOR. Nueva Época. Año II, Núm 5. julio/septiembre, 2002. Secretaria de Educación Pública.
- REVISTA MEXICANA DEL DERECHO DE AUTOR. AÑO III NÚM 11. 1992. Secretaria de Educación Pública.
- REVISTA MEXICANA DEL DERECHO DE AUTOR. Nueva Época. Año XVIII, Núm 2. enero/marzo, 2003. Secretaria de Educación Pública.
- REVISTA DE LA FACULTAD DE DERECHO TOMO LVII México, Distrito Federal, Julio-Diciembre de 2007, Número 248. Cuando los Jueces ven fantasmas (o ¿por qué no se resolvió el caso “Operación Triunfo” vs “La Academia”). Citado por el DR. EDUARDO DE LA PARRA TRUJILLO.
- Barra Mexicana de Abogados. *“Las Nuevas Tecnologías y la Protección de los Derechos de Autor”*. Editorial Themis.
- The ABC of copyright *“There are varios systems of national copyright law-national law reflecting the Roman legal tradition, national law reflecting the Anglo-Saxon legal and national law reflecting social systems”*. París: UNESCO; 1981.
- REVISTA: Estudios cinematográficos N°24.