



**LOS DERECHOS DE LOS ACTORES DE OBRAS AUDIOVISUALES: UN ANÁLISIS A LA  
LUZ DE LAS NORMAS DE DERECHOS DE AUTOR EN COLOMBIA.**

**ANDRÉS RICARDO BURBANO  
CRISTHIAN OLVANY ÁVILA  
DAREN ALEXIS VELASCO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA – CALI FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS SOCIALES DEPARTAMENTO DE CIENCIAS JURÍDICAS Y POLÍTICAS  
CARRERA DE DERECHO**

**2022**

**LOS DERECHOS DE LOS ACTORES DE OBRAS AUDIOVISUALES: UN ANÁLISIS A LA  
LUZ DE LAS NORMAS DE DERECHOS DE AUTOR EN COLOMBIA.**

**ANDRÉS RICARDO BURBANO**

**CRISTHIAN OLVANY ÁVILA**

**DAREN ALEXIS VELASCO**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR POR EL  
TÍTULO DE ABOGADO.**

**DIRECTORA DE TESIS:**

**ANDREA VIRGINIA RENGIFO.**

**ABOGADA.**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA – CALI FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS SOCIALES DEPARTAMENTO DE CIENCIAS JURÍDICAS Y POLÍTICAS  
CARRERA DE DERECHO**

**2022**

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

**PRESIDENTE DEL JURADO**

---

---

**JURADO**

---

---

**JURADO**

---

**SANTIAGO DE CALI, 05 DE JUNIO DE 2022**

**ARTÍCULO 23 de la Resolución No. 13 del 6 de Julio de 1946, del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana.**

**“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la Verdad y la Justicia.”**

## AGRADECIMIENTOS

*Les contaré un secreto: no leemos y escribimos poesía porque es bonita. Leemos y escribimos poesía porque somos miembros de humanidad; y la humanidad rebosa pasión. La medicina, leyes, administración, ingeniería son muy nobles y necesarias para sostener la vida. Pero la poesía, belleza, romance, amor, es por eso que vivimos.*

*"La sociedad de los poetas muertos" (1989)*

*Gracias a nuestras familias, profesores y amigos que nos apoyaron en el proceso de investigación y redacción de este documento.*

*«Supongo que podría estar bastante cabreado con lo que me pasó, pero cuesta seguir enfadado cuando hay tanta belleza en el mundo, a veces siento como si la contemplase toda a la vez y me abruma, mi corazón se hincha como un globo que está a punto de estallar, pero recuerdo que debo relajarme y no aferrarme demasiado a ella y entonces fluye a través de mí como la lluvia y no siento otra cosa que gratitud por cada instante de mi estúpida e insignificante vida. No tienen ni idea de lo que les hablo seguro, pero no se preocupen, algún día la tendrán.» (American Beauty, 1999)*

*No podría alcanzar a nombrar a todos aquellos con quienes estoy agradecido, por eso permito condensar en las siguientes líneas algo generalizado para mi familia y personas cercanas, quienes estuvieron conmigo recorriendo esta trayectoria en este camino escogido. Sin duda a mis colegas, profesores y demás personas que aportaron a enriquecer mi conocimiento y mis pasiones. A la vida por permitirme tener esa gran oportunidad de aprendizaje y verme ahora como profesional. Es el inicio de una etapa muy grande, lleno de satisfacción por todo lo que vendrá después.*

## RESUMEN

*Las expresiones artísticas son reguladas por el derecho, su especialidad es denominada Derecho de Autor. En la industria cinematográfica, las obras audiovisuales conjugan gran cantidad y variedad de artistas, que contribuyen activamente a la producción de estas. Los actores y particularmente los actores, por medio de los cuales se desarrollan las historias y que son los encargados de transmitir emociones a la audiencia, han sido considerados parte importante de estas obras; aunque en la mayoría de los casos fueron retribuidos con prestigio y fama, no siempre fueron retribuidos económicamente, generando un desequilibrio, que de alguna forma los esfuerzos legislativos de países y organizaciones internacionales trataron de solucionar. En Colombia a los actores de obras audiovisuales se les reconocen actualmente Derechos Conexos, no obstante lo anterior en el presente escrito analizaremos si es posible que respecto el personaje interpretado por un actor en una obra audiovisual se le otorguen Derechos de Autor.*

**Palabras Clave:** *Derecho de Autor, Derecho Conexo, Actor, Autor, Obra, Obra audiovisual, Interpretación, Cine, Desarrollo Normativo, Convenciones, OMPI, Director.*

## ABSTRACT

*Artistic expressions are regulated by law, their specialty is called Copyright. In the film industry, audiovisual works combine a large number and variety of artists, who actively contribute to their production. The actors, through whom the stories unfold and who are in charge of transmitting emotions to the audience, have been considered an important part of these works; although in most cases they were rewarded with prestige and fame, they were not always financially rewarded, generating an imbalance, which in some way the legislative efforts of countries and international organizations tried to solve. In Colombia, actors in audiovisual works are currently recognized Related Rights, notwithstanding the foregoing, in this writing we will analyze whether it is possible that the character played by an actor in an audiovisual work be granted Copyright.*

**Keywords:** *Copyright, Related Law, Actor, Author, Work, Audiovisual Work, Interpretation, Cinema, Regulatory Development, Conventions, WIPO, Director.*

## Tabla de contenido

	Pp.
1. Agradecimientos.....	6
2. Resumen.....	7
3. INTRODUCCIÓN .....	8
4. <b>CAPÍTULO I: MARCO NORMATIVO DEL DERECHO DE AUTOR, EL CONCEPTO DE ORIGINALIDAD Y DE OBRAS AUDIOVISUALES</b> .....	11
4.1. Sistemas de protección, Tratados internacionales, Derecho Comunitario y Legislación Colombiana sobre Derecho de Autor.....	12
4.2. La originalidad, Derechos Conexos y La Obra Audiovisual.....	23
5. <b>CAPÍTULO II: DIVERSAS CONTRIBUCIONES CREATIVAS EN LAS OBRAS AUDIOVISUALES</b> .....	32
5.1. Aportes creativos provenientes de partícipes de las obras audiovisuales..	33
5.1.1. Historia breve del Cine, sus escuelas y estilos.....	33
5.1.2. Las habilidades del actor y su relación con el Director.....	36
5.2. El realizador como fuente de inspiración del actor.....	41
6. <b>CAPÍTULO III: RECORRIDO PRÁCTICO DE CASOS INTERNACIONALES DESTACADOS SOBRE LOS DERECHOS RECONOCIDOS A ACTORES DE OBRAS AUDIOVISUALES</b> .....	47
6.1. La caracterización de un personaje y la protección legal en México.....	47
6.1.1. Aspectos legales sobre la contienda entre Roberto Gómez Bolaños y GRUPO TELEVISIA S.A.B. contra María Antonieta de las Nieve.....	51
6.2. Casos en Estados Unidos sobre interpretación destacable.....	54
6.3. Contexto cinematográfico en Colombia, Ley Fanny Mikey y Ley Pepe Sánchez.....	59
7. <b>CONCLUSIONES</b> .....	66
8. <b>REFERENCIAS</b> .....	71

## INTRODUCCIÓN.

Actualmente, en el medio artístico se busca que la creatividad sea válida y aceptada por la sociedad, pero sobre todo en esa sociedad en la que los derechos de quienes lo interpretan sean recompensados y reconocidos. De tal modo que, se pretende determinar mediante el presente documento, si es posible que un actor, obtenga el Derecho de Autor respecto de los personajes que interpreta en obras audiovisuales.

Ahora bien, de acuerdo con nuestra legislación, la Ley 23 de 1982 sobre Derechos de Autor, otorga derechos que recaen a aquellas personas que demuestren haber plasmado elementos de originalidad sobre una obra, derechos que claramente se encuentran ligados, así mismo, al componente creativo. Sin embargo, lo anterior no se puede tomar como una creación absoluta, sino como un producto individualizado que logra el sello de aquel que la externaliza y la plasma en el correspondiente medio a que haya lugar.

De esta manera, vemos que existe actualmente una regulación en el ordenamiento jurídico colombiano, que busca proteger no solo a la obra sino también al actor; por consiguiente, luego de la expedición de la Ley 23 de 1982, se expedieron leyes que regulan los derechos de los actores, a saber: (i) la Ley 1403 de 2010 o “Ley Fanny Mikey”, por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre Derechos de Autor, estableciendo una remuneración por comunicación pública a los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras y grabaciones audiovisuales, (ii) la Ley 1915 de 2018, que modificó la Ley 23 de 1982 al establecer otras disposiciones en materia de Derecho de Autor y Derechos Conexos<sup>1</sup>, (iii) y finalmente la

---

<sup>1</sup> **NOTA:** En el presente texto, también se hará alusión a la Ley 1835 de 2017 o “Ley Pepe Sánchez” que modifica el artículo 98 de la Ley 23 de 1982, mediante la cual se establece una remuneración por comunicación pública a los autores de obras cinematográficas. Esta ley no hace referencia a los

Ley 1975 de 2019 cuyo objeto es establecer un conjunto de medidas para la promoción, estímulo y protección del trabajo de los actores y actrices.

En cuanto a las leyes mencionadas, es de comentar que fueron influenciadas por normas producidas en la esfera internacional y comunitaria, esto debido al interés de otros países, grupos de países y organizaciones internacionales en tener una regulación eficaz y clara sobre los actores de las obras audiovisuales. Sobre la obra audiovisual, la Ley 23 de 1982 en su artículo 8°, literal S, dispone: “Obra cinematográfica: cinta de vídeo y videograma; la fijación de soporte material, de sonidos sincronizados con imágenes, o de imágenes o de imágenes sin sonido”.

Así las cosas, como resultado del análisis de la regulación nacional, las principales normas internacionales las cuales regulan lo atinente a los derechos de los actores, además de la carente doctrina y jurisprudencia, se ha generado la necesidad de abordar esta situación desde el punto de vista del siguiente problema jurídico, planteándose la pregunta de investigación: ¿A la luz de la legislación colombiana podría otorgarse un Derecho de Autor a un actor respecto de un personaje por este interpretado en una obra audiovisual? En el presente escrito se dará respuesta a esta pregunta problema, a través de un objetivo general y tres objetivos específicos, a saber:

**OBJETIVO GENERAL:** Determinar si la interpretación realizada por un actor de una obra audiovisual, cumple a la luz de la legislación colombiana, con los requisitos para ser protegida como Derecho de Autor.

---

derechos de los actores, pero se refiere a los autores de las obras audiovisuales, y su análisis permitirá una mejor comprensión del documento.

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

**PRIMERO:** Estudiar la regulación normativa de los Derechos de Autor y los Derechos Conexos en Colombia.

**SEGUNDO:** Analizar los diversos aportes creativos que se manifiestan en la creación de las obras audiovisuales, teniendo presente la influencia de las escuelas, estilos de cine, y el rol del director en la interpretación del actor

**TERCERO:** Identificar actuaciones destacables en México y Estados Unidos, en donde se reconocieron facultades creadoras a actores sobre personajes que interpretaron en obras previas, cotejando tales casos con la legislación colombiana y la protección que otorga esta, a los actores de las obras audiovisuales.

Los objetivos específicos antes mencionados se desarrollarán en tres capítulos, a saber: Con el primer capítulo se abordará el marco normativo de la Propiedad Intelectual, haciendo hincapié en el Derecho de Autor, para luego revisar los requisitos de la originalidad, que son fundamentales para determinar si una manifestación humana se puede catalogar como una obra. En el segundo capítulo, se buscará confrontar los aportes creativos que se presentan en la creación de las obras audiovisuales, haciendo una revisión breve de la historia del cine, las escuelas y estilos de este arte, para luego analizar la relación entre el director y el actor en la creación de la obra audiovisual. Para cerrar, se estudiarán ciertos casos que ocurrieron en otros países, con la peculiaridad de que en estos se presentó una controversia entre el actor y el director o autor de la obra, por la titularidad del personaje que interpretó el primero, para finalmente cotejar si con el marco normativo actual en Colombia es viable otorgarle el Derecho de Autor a un actor por su interpretación de un personaje en una obra audiovisual.

## CAPÍTULO I:

### MARCO NORMATIVO DEL DERECHO DE AUTOR, EL CONCEPTO DE ORIGINALIDAD Y DE OBRAS AUDIOVISUALES.

Es sumamente curioso en lo que refiere al extenso catálogo de expresiones humanas pertenecientes a la esfera artística, ya que su desarrollo tan prolífico a través de las épocas de la humanidad, dan cuenta de la capacidad creadora y creativa del ser humano que, al parecer, no tiene límites aún conocidos. Sin embargo, todas las expresiones artísticas no llegan a ser tan relevantes, esto debido a muchos factores sociales, culturales y temporales, que valoran ciertas expresiones por encima de otras. Como lo menciona la Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA) “solo es posible proteger la creatividad cuando ésta adquiere una manifestación formal, sea literaria, plástica o sonora, etc., pues las ideas del autor no son protegibles por sí solas, sino la forma como son expresadas.” (1995, p. 11).

Aunado a lo anterior, y que también será un tópico por tratar dentro de este capítulo, se debe mencionar un poco el por qué se deben regular dichas manifestaciones artísticas pertenecientes al Derecho de Autor; entonces, por una parte, como lo menciona la DNDA (1995), “A través de la historia, el hombre ha sido consciente de la trascendencia de proteger a los creadores del intelecto como fundamento para estimular su actividad creadora, y para engrandecer y mejorar la condición humana.” (p. 13); por lo que, para proteger efectivamente a los creadores y expresiones artísticas es necesario la expedición de leyes, reglamentos, decretos, entre otros, y que como se verá más adelante, instrumentos jurídicos que vinculan a varios países de diferentes regiones del mundo, con la finalidad de coordinar acciones para hacer de la regulación de las manifestaciones artísticas una verdadera unidad doctrinal y jurídica. Para terminar, la interpretación que

realizan los actor en una obra ejecutada en teatro, cine o televisión, se considera como la habilidad de representar papeles de una obra, siendo básicamente la encarnación de un personaje, creado por el guionista, por parte del actor, y que será dirigido por un director. (Zubiaur, 2008).

De esta forma, en el presente capítulo se va a tratar sobre el marco normativo que regula lo relativo al Derecho de Autor, luego se pasará a analizar el concepto de originalidad, los Derechos Conexos que tienen los artistas y las obras audiovisuales.

#### **4.1. Sistemas de Protección, Tratados Internacionales, Derecho Comunitario y Legislación Colombiana sobre Derecho de Autor.**

La Propiedad Intelectual es una expresión del intelecto humano regulada y protegida por el ordenamiento jurídico colombiano. Dicha propiedad posee dos importantes subdivisiones en las cuales están la Propiedad Industrial y el Derecho de Autor (Murillo, 2008). En cuanto a los anteriores conceptos, se comenta:

Es importante observar que esta área se divide en dos grandes categorías según su propia lógica y funcionalidad. Por un lado, tenemos al derecho de autor, centrado en la cultura, y, por otro lado, tenemos el derecho de la propiedad industrial, centrado en la utilidad de los intangibles en diversos ámbitos de la industria y el comercio. (Murillo, 2008, p. 216)

Antes que nada, es necesario conocer la esfera de protección de Derecho de Autor, eje central de este documento, de esta manera la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) se refiere a esta como:

“un término jurídico que describe los derechos concedidos a los creadores por sus obras literarias y artísticas”, o sea, como “un instrumento para la protección legal de los derechos de los creadores que también contribuyen al desarrollo económico y cultural de las naciones...” (Bermúdez, 2003, p. 20).

Luego Charria (2001) expone lo siguiente: “El derecho de autor asume la protección de todas las manifestaciones originales fruto del ingenio humano, de forma que

puedan ser accesibles a la percepción sensorial y objeto de reproducción por cualquier medio conocido o por conocer.” (p. 17). Bermúdez (2003), hace referencia a los derechos patrimoniales y derechos morales, que se desprenden del componente del Derecho de Autor, de la siguiente manera:

**Los derechos morales son intransmisibles e imprescriptibles**, y comprenden el reconocimiento de la paternidad, el respeto a la integridad de la obra y los derechos al inédito y retiro de la obra.

**Los derechos patrimoniales por su parte, son limitados y transmisibles**, comprenden los derechos a la reproducción, distribución, comunicación y transformación de la misma. (p. 20). (negrilla adicional).

Sobre el derecho moral, la Corte Constitucional Colombiana en Sentencia C-069 de 2019, Magistrado Ponente Luis Guillermo Guerrero Pérez, expresa lo siguiente: “A su vez, ha sostenido que ese elemento moral de estos derechos, es de carácter fundamental, bajo la idea de que se trata de derechos que emanan de la misma condición de hombre”.

Para poder comprender la temática del Derecho de Autor, se debe citar ciertos momentos de la historia que definitivamente marcaron, tanto el concepto como el contenido de este derecho. Por esto, es preciso mencionar sobre la invención de la imprenta y su impacto inmediato en la sociedad; ahora, la aparición de la imprenta a mediados del siglo XV, fue el invento que permitió toda una revolución que influyó todos los escollos de la sociedad, como comenta Pabón (2009):

La imprenta de tipos móviles desarrollada por Johannes Gutenberg en la segunda mitad del siglo XV generó una revolución cultural que, entre otros tantos aspectos, marca un hito consistente en una ruptura jurídica en la regulación de la circulación de la producción intelectual escrita. (pp. 63-64)

Haciendo hincapié en la anterior cita, en relación al impacto que generó la invención de la imprenta, Plata (2007) comenta lo siguiente:

La primera aproximación a lo que hoy podemos denominar como Ley de derecho de autor surgió no como respuesta a la necesidad de proteger a los autores o de incentivar su producción, sino, más bien, con la intención de otorgar una prerrogativa especial a los editores o impresores dueños de la tecnología (impresión) para la copia y distribución masiva de libros. No buscaba promover un mayor bienestar a la sociedad, buscaba proteger los intereses particulares de un grupo empresarial en especial.

De ahí su denominación inglesa copyright o el derecho de hacer copias, muy distante del fundamento iusnaturalista que inspira nuestro "derecho de autor". (p. 287)

De esta forma nos encontramos con el primer antecedente normativo referente al Derecho de Autor, el cual está presente en la tradición de derecho anglosajón, siendo este el Estatuto de la Reina Ana. Al respecto Pabón (2009), manifiesta que:

El Estatuto de la Reina Ana de 1710 crea en Inglaterra un régimen subjetivo de protección que produce la desaparición del régimen de privilegios a las obras; en Francia sólo con la legislación posrevolucionaria se crea el derecho patrimonial de autor sobre la obra. Mientras la legislación inglesa y la estadounidense de 1789 se enfocan en "la necesidad de reglamentar la competencia entre los Publisher" (De Sanctis, 1974: 206), la legislación francesa se enfoca en el autor, lo que es evidente en el plazo de protección, que tiene en cuenta la vida del autor. En el sistema anglo, la protección comenzaba con la publicación.

Dado que en la anterior cita se hace alusión al sistema anglosajón o también conocido como 'copyright', se comenta a continuación algunos aspectos sobre los sistemas de protección del Derecho de Autor que tienen vigencia en el medio. En efecto, existen dos sistemas, por una parte el Sistema Latino el cual se nutre del Derecho Continental Europeo de tradición romana y legalista, siendo este al que pertenece Colombia. Dicho sistema:

"Como una de las fuentes más importantes para el sistema latino se encuentra el derecho surgido de la revolución francesa y por ende, las ideas liberales que impregnaban la época, este sistema latino expresa que la persona física (autor) es quién crea la obra o producto, de una forma individualista, personal e inalienable (...)" (Charria, 2001, p. 17).

Por otro lado, el sistema anglosajón o Copyright tiene un sustento en los casos:

“(…) es propio de países como los Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Israel (…), sistema que va conformado en la medida en que van surgiendo las decisiones de los jueces sobre cada caso, decisiones que son usadas a futuro para casos iguales o similares (…).” (Ob cit., p. 18).

Ahora bien, dado que el Sistema Latino de tradición romana y legalista es el imperante en Colombia como atrás se notó, en nuestro ordenamiento jurídico existen diversas normas que regulan lo relativo a los Derechos de Autor, tales como: i) Tratados internacionales ratificados por Colombia, ii) Derecho Comunitario, iii) normas constitucionales y iv) legislación interna.

En cuanto a los Tratados Internacionales debe tenerse en cuenta en primera medida, la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) de 1948, particularmente su artículo 27, el cual dispone: “Toda persona tiene derecho a la protección de sus intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas literarias o artísticas de que sea autora.”, esto claro, tiene relevancia para el tratamiento de la temática en cuestión, ya que la Propiedad Intelectual para este caso el Derecho de Autor (siendo la especie), es un tipo de propiedad especial el cual “se constituye entonces una forma de propiedad **sui generis**<sup>2</sup>, que permite controlar el uso y explotación que se haga de las creaciones intelectuales.” (Sentencia C-069/2019), siendo tan importante que desde su adopción en la Asamblea General de las Naciones Unidas<sup>3</sup> ya estaba catalogado como un derecho fundamental, siguiendo a Rodríguez (2012):

Esa consideración del derecho a la propiedad como una garantía inherente a la persona humana, es decir, como un derecho fundamental, fue repetida en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (Novena Conferencia Internacional Americana, 1948) emitidas en 1948. (pp. 143-144)

---

<sup>2</sup> [1] **Nota:** Negrilla adicional

<sup>3</sup> **Nota:** Resolución 217 A (III), dada el 10 de diciembre de 1948 en París

Asimismo, se traen a colación los siguientes tratados que forman parte del ordenamiento jurídico colombiano, por medio del bloque de constitucionalidad. Ahora bien, se tienen los siguientes instrumentos: el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas con fecha 9 de septiembre de 1886, el cual es el referente más antiguo, para occidente, que desarrolla el tema de la Propiedad Intelectual y Derecho de Autor. Sobre el Convenio de Berna se debe destacar lo siguiente:

El Convenio de Berna, con más de 110 años de vigencia ha sido revisado en varias oportunidades (1908, Berlín/Alemania; 1928, Roma/Italia; 1948, Bruselas/ Bélgica; 1967, Estocolmo/ Suecia y 1971, París/ Francia). Tres son los tipos básicos en que se basa el Convenio de Berna:

- *Trato nacional*, significa que las obras cuyo origen sea en uno de los Estados de la Unión se deben proteger en cada uno de los Estados miembros de la misma forma en que esos Estados protegen a sus nacionales.
- *Protección automática*, no estará sujeta a formalidad, será efectiva desde el momento mismo en que se origina la creación.
- *Independencia de la protección*, refrenda que el goce y el ejercicio de los derechos otorgados es independiente de la existencia de protección en el país de origen de la obra. (Bermúdez, 2003, pp. 19-20)

Por otro lado, está el Tratado de Beijín sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, el cual fue suscrito por Colombia en Julio de 2012, siendo este un instrumento que va a terminar por exaltar la importancia del precedente de la Ley Fanny Mickey (Ley 1403 de 2010) que fija “el derecho a la remuneración equitativa (...) para los actores y actrices de obras audiovisuales (...)” (Sentencia C-069/2019).

Luego, "El Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)", adoptado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996, aprobado por Colombia con la promulgación de la Ley 545 del 23 de diciembre de 1999. También el "Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor (WCT)", adoptado en Ginebra, el 20 de diciembre de 1996 y aprobado por Colombia a través de la promulgación de la Ley 565 de 2000. Los instrumentos anteriormente mencionados son sumamente relevantes, ya que provienen de la OMPI, siendo este un organismo

especializado del Sistema de Naciones Unidas, el cual fue creado en 1967 con la firma de la Convención de Estocolmo (OMPI)<sup>4</sup>. Esta organización se dedica a fomentar el uso y la protección de las obras del intelecto humano.

Finalmente, también se menciona a la Ley 170 de 1994, la cual aprueba “el Acuerdo por el que se establece la "Organización Mundial de Comercio (OMC)", suscrito en Marrakech (Marruecos) el 15 de abril de 1994, sus acuerdos multilaterales anexos y el Acuerdo Plurilateral anexo sobre la Carne de Bovino”; en particular, este acuerdo, contiene el denominado “Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio” (ADPIC), específicamente en su ANEXO 1C. En cuanto al ADPIC Bernal (2019) comenta lo siguiente:

Con la OMC se estableció el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual (adpic), contenido en el Anexo 1C, el cual se encargó de homogeneizar los temas de propiedad industrial y derecho de autor, y facilitó los procesos de globalización de los sistemas de propiedad intelectual [20].

(...)

Por lo anterior, autores como Palacio sostienen que el ADPIC es un triunfo de los países desarrollados sobre los países en vía de desarrollo[23]. Lo cierto es que el ADPIC es el primer instrumento internacional contemporáneo que reguló la propiedad intelectual en el comercio internacional, y que por su naturaleza dio cabida a una posterior celebración de acuerdos bilaterales por parte de Estados Unidos. (pp. 33-34)

En cuanto al derecho comunitario debe tenerse en cuenta la Decisión 351 de la Comunidad Andina de Naciones (CAN)<sup>5</sup>, que establece el Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos de 1993; “originadas en el proceso de integración de la Comunidad Andina de Naciones” (Sentencia C-069/2019). Es menester comentar

<sup>4</sup> **Nota:** Recuperado de: <https://www.wipo.int/about-wipo/es/>

<sup>5</sup> **Nota:** La Comunidad Andina (CAN) es un mecanismo de integración subregional creado mediante el Acuerdo de Cartagena del 26 de mayo 1969, con el propósito de mejorar el nivel de vida y desarrollo equilibrado de los habitantes de los Países Miembros mediante la integración y la cooperación económica y social. Los países miembros de la CAN son Bolivia, Ecuador, Perú, Venezuela y por supuesto Colombia. Recuperado de: <https://www.cancilleria.gov.co/international/regional/can>

que este tipo de normas son “derecho comunitario y supranacional, con efectos directos e inmediatos sobre las autoridades comunitarias y locales de los países miembros<sup>22</sup>”[5] (Cerdea, 2001, p. 236); asimismo “(...) habrá de ser aplicada en forma preferente en Colombia, siendo pertinente indicar, en todo caso, que muchas disposiciones de ambos cuerpos legislativos son coherentes y complementarias, lo cual determina su aplicación conjunta (...)” (Rodríguez, 2012, p. 150). Por otro lado, y con respecto a esta norma supranacional, es preciso mencionar un poco la composición de esta, para tener claro la relación con la legislación interna, la cual más adelante será tratado, de esta forma Palacio (2013) menciona lo siguiente:

El sistema jurídico andino se encuentra compuesto por dos clases de normas: "primarias u originarias" y "secundarias o derivadas"<sup>9</sup>. Las primeras hacen referencia al conjunto de tratados y protocolos que dan existencia a la CAN y a sus organismos<sup>10</sup>. Las segundas hacen referencia a aquel conjunto de normas promulgadas por los organismos andinos dentro del ámbito de su competencia en forma de decisiones y resoluciones, entre otras <sup>[11]</sup>.

Debido a lo anterior expuesto, normas como la Decisión 351 se denominan normas secundarias o derivadas debido a los organismos que la producen, que para este caso sería la Comisión del Acuerdo de Cartagena. Además, dicha norma<sup>6</sup> tiene como finalidad “(...) armonizar la legislación de los países miembros respecto de ciertas materias relacionadas con el comercio<sup>33</sup>”. (Palacio, 2013).

En lo atinente a las normas constitucionales, al revisar el artículo 61 de la Constitución Política de Colombia de 1991, el cual consagra lo siguiente: **ARTÍCULO 61.** El Estado

---

<sup>6</sup> **Nota:** (Sentencia C-069/2019) << En el mismo sentido, en la Sentencia C-155 de 1998, se manifestó que:

“La evolución del Derecho Internacional ha dado lugar a la aparición del llamado Derecho Comunitario, fruto del traslado de competencias normativas específicas de los países suscriptores de un convenio o acuerdo, a los órganos supranacionales creados en el mismo. Este traslado de competencias, al ser ejercidas, da lugar a un conjunto de regulaciones que constituyen propiamente la materia del derecho comunitario, respecto de las cuales se predica la preeminencia y la aplicación preferencial frente al derecho interno de cada país miembro.” >>

protegerá la propiedad intelectual por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la Ley. En relación a esta disposición constitucional la Sentencia C-069 de 2019 menciona:

En cuanto a la Constitución, cabe destacar que el artículo 61 consagra un deber de protección en cabeza del Estado respecto de las diferentes expresiones de la propiedad intelectual, lo que incluye los derechos de autor. Dicha tarea se encuentra asignada al legislador en virtud del artículo 150, en el que se dispone como competencia del Congreso hacer las Leyes, y entre ellas, con carácter especial, expedir la dirigida a *“regular el régimen de propiedad industrial, patentes y marcas y las otras formas de propiedad intelectual”*, conforme se establece en el numeral 24.

En cuanto a la legislación interna, debe decirse que uno de los primeros cuerpos jurídicos que trata este tema es la Ley 23 de 1982 “Disposiciones generales sobre derechos de autor”. Dicha ley entonces, en su artículo 4° dicta:

**ARTÍCULO 4°.-** Son titulares de los derechos reconocidos por la Ley:

- A. El autor de su obra;
- B. El artista, intérprete o ejecutante, sobre su interpretación o ejecución;
- C. El productor sobre su fonograma: (...)

Luego el artículo 8°, en su literal K<sup>7</sup>, contempla la definición de artista intérprete o ejecutante, en los siguientes términos:

**K. Artista intérprete o ejecutante:** el autor, locutor, narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o **cualquier otra que interprete o ejecute una obra literaria o artística;** (negrilla adicional).

Por último, los artículo 9° y 10° disponen:

**ARTÍCULO 9°.-** La protección que esta Ley otorga al autor, tiene como título originario la creación intelectual, sin que se requiera registro alguno. Las

---

<sup>7</sup> **NOTA:** La Ley 1520 de 2012, modificó el artículo 8° de la Ley 23 de 1982, que originalmente disponía lo siguiente: “K. Artista intérprete o ejecutante: el autor, locutor, narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o cualquier otra que interprete o ejecute una obra literaria o artística;”. Con la Ley 1520 de 2012, se cambió la palabra **autor** por **actor**. Sin embargo, luego esta ley fue declarada inexecutable por la Corte Constitucional en sentencia C-011 de 2013 | Mg. Alexei Julio Estrada.

formalidades que en ella se establecen son para la mayor seguridad jurídica de los titulares de los derechos que se protegen.

**ARTÍCULO. 10.-** Se tendrá como autor de una obra, salvo prueba en contrario, la persona cuyo nombre, seudónimo, iniciales, o cualquier otra marca o signos convencionales que sean notoriamente conocidos como equivalentes al mismo nombre, aparezcan impresos en dicha obra o en sus reproducciones, o se enuncien en la declamación, ejecución, representación, interpretación, o cualquiera otra forma de difusión pública de dicha obra.

De conformidad con lo dispuesto en el literal K del artículo 8 antes citado, particularmente el aparte en negrilla del mismo, se puede establecer que conforme a la normatividad colombiana los actores son un subtipo de artista intérprete o ejecutante. La Ley 1975 de 2019 define el concepto de actor y actriz en su artículo 2 en los siguientes términos:

**ARTÍCULO 2o. ACTOR O ACTRIZ.** Se considera actor o actriz para efectos de esta ley, aquel artista que se sirve de su cuerpo, su voz, su intelecto y su capacidad histriónica para interpretar personajes en distintos roles, de acuerdo a las estructuras y géneros dramáticos en producciones teatrales y todo tipo de expresiones artísticas, realizaciones audiovisuales, radiales y en los demás medios en los que se ejerza la actuación.

El actor o actriz prepara la interpretación o caracterización del personaje, ensaya la realización de la obra, investiga, estudia, memoriza guiones y realiza otras actividades relacionadas con el mismo.

Así mismo las disposiciones anteriormente referenciadas, permiten apreciar temas importantes sobre los cuales trata el Derecho de Autor. De esta forma, la Ley 23 de 1982 establece los sujetos que son titulares de derechos, la protección que se le otorga a los autores y a su obra en el momento que es comunicada al público. Sobre esto Bermúdez (2003) dice:

**Son sujetos del derecho de autor, la persona del autor y el titular de derechos de explotación.**

**La autoría de una obra** corresponde a la persona física creadora del bien inmaterial (obra) fruto de su intelecto.

**La titularidad por su parte, puede ser originaria o derivada y esta última ostentarla una persona distinta del autor.** La condición de titular solo se refiere a los derechos patrimoniales sobre la obra y se manifiesta tanto para aquellas creadas de primera mano como para las que utilizan obras preexistentes. (p. 21) (Negrilla adicional).

A continuación, se citará una pequeña compilación de las normas sobre Propiedad Intelectual, Propiedad Industrial y de Derecho de Autor en el contexto colombiano, de esta forma Rodríguez (2012), comenta:

Ha sido frecuente la expedición de normas legales por el Congreso Nacional de la República de Colombia, en materia de Derechos de Autor, Propiedad Industrial y Derechos de Obtentores de Variedades Vegetales, dentro de las cuales las más importantes de los últimos treinta años son las Leyes 23 de 1982; 44 de 1993; 232 de 1995; 397 de 1997; 463 de 1998; 545 de 1999; 599 del 2000; 962 del 2005; 1032 del 2006; 1185 del 2008; 1342 y 1343 del 2009; 1403 del 2010; 1450 y 1455 del 2011; 1518, 1519 y 1520 del 2012<sup>8</sup>. (p. 154)

Para cerrar, la Ley Fanny Mikey (Ley 1403 de 2010) la cual estuvo adelantada a la expedición del Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales de 2012, donde por el esfuerzo del gremio de actores colombianos, representados por la “Sociedad Colombiana de Gestión”, pudieron equilibrar la situación de los actores<sup>9</sup> con respecto a las interpretaciones que estos hacían en las obras audiovisuales y de las cuales no recibían ningún tipo de remuneración, cuando se presentan al público las obras audiovisuales donde se fijaron sus interpretaciones. Ahora bien, siendo solo dos artículos el contenido de la Ley Fanny Mikey, se citará a continuación todo el texto de la norma:

**ARTÍCULO 1o.** Adiciónese el artículo 168 de la Ley 23 de 1982, el cual quedará así:

**Artículo 168.** Desde el momento en que los artistas, intérpretes o ejecutantes autoricen la incorporación de su interpretación o ejecución en una fijación de imagen

---

<sup>8</sup> **Nota:** Ley declarada inexecutable por la Corte Constitucional en sentencia C-011 de 2013 | Mg. Alexei Julio Estrada.

<sup>9</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=64XUttPSHbI> Minuto (23:20-24:06)

o de imágenes y sonidos, no tendrán aplicación las disposiciones contenidas en los apartes b) y c) del artículo 166<sup>10</sup> y c) del artículo 167 anteriores.

**PARÁGRAFO 1o.** Sin perjuicio de lo contemplado en el párrafo anterior, los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales conservarán, en todo caso, el derecho a percibir una remuneración equitativa por la comunicación pública, incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial al público, de las obras y grabaciones audiovisuales donde se encuentren fijadas sus interpretaciones o ejecuciones. **En ejercicio de este derecho no podrán prohibir, alterar o suspender la producción o la normal explotación comercial de la obra audiovisual por parte de su productor, utilizador o causahabiente.** (negrilla adicional)

**<Inciso CONDICIONALMENTE exequible>** Este derecho de remuneración se hará efectivo a través de las sociedades de gestión colectiva, constituidas y desarrolladas por los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales, conforme a las normas vigentes sobre derechos de autor y derechos conexos.

**PARÁGRAFO 2o.** No se considerará comunicación pública, para los efectos de esta Ley, la que se realice con fines estrictamente educativos, dentro del recinto o instalaciones de los institutos de educación, siempre que no se cobre suma alguna por el derecho de entrada. Así mismo, el pago o reconocimiento de este derecho de remuneración no le es aplicable a aquellos establecimientos abiertos al público que utilicen la obra audiovisual para el entretenimiento de sus trabajadores, o cuya finalidad de comunicación de la obra audiovisual no sea la de entretener con ella al público consumidor con ánimo de lucro o de ventas, sean ellos tiendas, bares, cantinas, supermercados, droguerías, salas de belleza, gimnasios y otros de distribución de productos y servicios.

**PARÁGRAFO 3o.** Para los fines de esta Ley ha de entenderse por artista intérprete a quien interprete un papel principal, secundario o de reparto, previsto en el correspondiente libreto de la obra audiovisual.

**ARTÍCULO 2o. VIGENCIA.** La presente Ley rige a partir de su promulgación.

También es de vital importancia citar algunas disposiciones del Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales (2012), que tienen algunas similitudes con lo dispuesto en la ley Fanny Mikey. Entonces:

## *Artículo 2*

---

<sup>10</sup> **ARTÍCULO 166.** Los artistas intérpretes o ejecutantes, tienen respecto de sus interpretaciones o ejecuciones el derecho exclusivo de autorizar o prohibir: “(...) **b)** La fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas; **c)** La reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas por cualquier manera o forma, permanente o temporal, mediante cualquier procedimiento incluyendo el almacenamiento temporal en forma electrónica; (...)”

**ARTÍCULO 167:** Salvo estipulación en contrario que se entenderá que: **c)** La autorización de radiodifusión y de fijar la interpretación o la ejecución, no implica la autorización de reproducir la fijación, y (...).”

### *Definiciones*

*A los fines del presente Tratado, se entenderá por:*

- a) **“artistas intérpretes o ejecutantes”**, todos los actores, cantantes, músicos, bailarines u otras personas que representen un papel, canten, reciten, declamen, interpreten o ejecuten en cualquier forma obras literarias o artísticas o expresiones del folclore;<sup>3</sup>
- b) **“fijación audiovisual”**, la incorporación de imágenes en movimiento, independientemente de que estén acompañadas de sonidos o de la representación de éstos, a partir de la cual puedan percibirse, reproducirse o comunicarse mediante un dispositivo;<sup>4</sup>
- c) **“radiodifusión”**, la transmisión inalámbrica de sonidos o imágenes o de imágenes y sonidos o de las representaciones de éstos, para su recepción por el público; la transmisión por satélite también será considerada “radiodifusión”; la transmisión de señales codificadas será “radiodifusión” cuando los medios de descodificación sean ofrecidos al público por el organismo de radiodifusión o con su consentimiento;
- d) **“comunicación al público” de una interpretación o ejecución**, la transmisión al público, por cualquier medio que no sea la radiodifusión, de una interpretación o ejecución no fijada, o de una interpretación o ejecución fijada en una fijación audiovisual. A los fines del artículo 11, la “comunicación al público” incluye el hecho de lograr que una interpretación o ejecución fijada en una fijación audiovisual pueda ser oída o vista, u oída y vista, por el público.

### *Artículo 5*

#### *Derechos morales*

1. Con independencia de los derechos patrimoniales del artista intérprete o ejecutante, e incluso después de la cesión de esos derechos, el artista intérprete o ejecutante conservará, en lo que atañe a sus interpretaciones o ejecuciones en directo o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fijaciones audiovisuales, el derecho a:

- i) **reivindicar ser identificado como el artista intérprete o ejecutante de sus interpretaciones o ejecuciones**, excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizar la interpretación o ejecución; y
- ii) **oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones** que cause perjuicio a su reputación, tomando debidamente en cuenta la naturaleza de las fijaciones audiovisuales.

(...)

A continuación se citará de forma parcial el artículo 11 del Tratado de Beijing, debido a la clara similitud que tiene con lo dispuesto en la Ley Fanny Mikey, en relación a la remuneración que se le reconoce a los actores. Entonces:

*Artículo 11*

*Derecho de radiodifusión y de comunicación al público*

(...)

2. Las Partes Contratantes podrán declarar, mediante una notificación depositada en poder del Director General de la OMPI que, en lugar del derecho de autorización previsto en el párrafo 1, establecerán el derecho a una remuneración equitativa por la utilización directa o indirecta para la radiodifusión o la comunicación al público de las interpretaciones o ejecuciones fijadas en fijaciones audiovisuales. **Las Partes Contratantes podrán declarar también que establecerán en su legislación las condiciones para el ejercicio del derecho a una remuneración equitativa.** (negrilla adicional).

#### 4.2. La Originalidad, Derechos Conexos y la Obra Audiovisual.

Para tener un acercamiento a la originalidad que es fundamental para determinar si una manifestación humana puede ser protegida mediante Derecho de Autor, se citarán a continuación nociones sobre esta, algunas con una marcada óptica jurídica y jurisprudencial y otras de autores de disciplinas diversas. Así, al hablar del Derecho de Autor, que recae sobre determinada obra, es necesario recalcar la importancia de la originalidad como elemento principal en esta; por esto, se debe tener en cuenta lo siguiente:

En derecho de autor la originalidad de la creación es una condición necesaria para la protección. Esa originalidad o individualidad se concreta en que la obra exprese lo propio de su autor, que lleve la impronta de su personalidad, lo que no debe confundirse con novedad, pues en derecho de autor, a diferencia de lo que ocurre con las invenciones en el campo de la propiedad industrial, no se requiere que la obra sea novedosa (Lipszyc, 1993).

Méndez (2001), menciona lo siguiente sobre la originalidad:

La obra de arte es, a la vez, forma y contenido, profesión de fe, y engaño, juego y mensaje, próxima y lejana a la naturaleza, con un fin y sin finalidad propia, histórica y suprahistórica, personal y suprapersonal. Ninguno de estos atributos, sin embargo, parece poseer una validez tan general como el de la originalidad. Para poseer un valor autónomo, más aún, para tener en absoluto calidad artística, una obra de arte tiene que abrir las puertas a una visión del mundo nueva y peculiar. La novedad constituye, no sólo la justificación, sino la condición de existencia de todo arte.» [p. 425]. (p. 96).

La Corte Constitucional en Sentencia C-069 del 2019, relacionó los requisitos con los cuales debe contar una obra para considerar que está plasmada de originalidad, de la siguiente manera:

*“(...)la protección de los derechos de autor se circunscribe a las expresiones del intelecto que cumplan las siguientes condiciones: **(i) debe tratarse de una creación formal del ingenio humano –es decir, de obras y no de simples ideas–; (ii) exigen que su expresión constituya un acto original o de individualidad; y (iii) tienen que tener la potencialidad de ser reproducidas, emitidas o difundidas por algún medio conocido o por conocer.** Los requisitos mencionados se aplican sin importar el tipo de obra, como ocurre con las “creaciones originarias o primigenias (literarias, musicales, dramáticas o teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales, incluyéndose también en los últimos tiempos los programas de computador), o [con las] creaciones derivadas (adaptaciones, traducciones, compilaciones, (...), etc.)”.* (negrilla y subrayado adicional)

En palabras de la Corte Suprema de Justicia mediante Sentencia de Casación Penal Radicado 31.403 del 28 de mayo de 2010, Magistrado Ponente Sigifredo Espinosa Pérez, la originalidad es básicamente la individualidad que el autor imprime sobre la obra, haciendo que esta sea completamente distinta de cualquier otra del mismo género, de allí que la “originalidad” no puede ser entendida como “novedad”, sino como la singularidad o individualidad que tiene la obra para reflejar la impronta de su creador, característica que permite a su vez que en cualquier momento pueda retomarse una idea o determinado asunto para plasmarle otra individualidad. En cuanto a la acepción de “novedad”, se puede aclarar con lo siguiente:

«Ninguna obra [...] por muy original que sea, puede poseer novedad en todo respecto, en cada uno de sus elementos y aspectos. Toda obra de arte situado en una conexión histórica - y no conocemos ninguna fuera de esta conexión- muestra, junto a sus rasgos originales, rasgos también convencionales. La obra de arte tiene

que utilizar medios de expresión conocidos y probados, no sólo para hacerse comprensible, sino incluso para poder acercarse a las cosas. El artista tiene que haber visto cómo se representa un objeto, para poder y querer representarlo.» (p. 425) (Méndez, 2001, pp. 98-99)

Así mismo, el Tribunal de Justicia de la Comunidad Andina, ha establecido que al hablarse de originalidad se hace referencia a la singularidad o individualidad y no a la novedad como tal, pues lo realmente importante es que en la obra se refleje la firma de su creador, que, al observarse, se vean en su obra las características del creador por sí mismas (Sentencia 28 mayo de 2010 CSJ, Sala Penal, Radicado 31.403).

Desarrollado lo concerniente a la originalidad y el tratamiento que se le da en el ordenamiento jurídico colombiano, se va a abordar a continuación lo relativo a los Derechos Conexos; es preciso subrayar que el tema de Derecho de Autor ya fue tratado con anterioridad, pero se trae a colación nuevamente por su innegable relación con los Derechos Conexos, y también con la intención de realizar un paralelo entre estos, para establecer con claridad las diferencias existentes entre estos.

De acuerdo con Guillermo Zea (2009), hay unas claras diferencias entre ambas categorías, por una parte, la relación jurídica existente entre los autores y su obra, tal y como se ha mencionado, nace como fruto de su ingenio y creatividad, y es a esta relación misma a la cual la normatividad le otorga la calidad de Derecho de Autor, mientras que por su parte, para la relación jurídica existente entre los actores y su interpretación la normatividad reconoce un derecho identificado como Derecho Conexo, sobre el fin de estos, la OMPI ha manifestado que:

“... también conocidos como derechos afines, es proteger los intereses legales de determinadas personas y entidades jurídicas que contribuyen a la puesta a disposición del público de obras o que hayan producido objetos que, aunque no se consideren obras en virtud de los sistemas de derecho de autor de todos los países, contengan suficiente creatividad y capacidad técnica y organizativa para merecer la concesión de un derecho de propiedad que se asimile al derecho de autor” (2016).

A partir de esto, puede observarse tal como lo recalca Zea Fernández, que existe además una clara distinción entre los sujetos que hacen parte de cada categoría, pues, por una parte, para el Derecho de Autor están los autores de las obras, y por otro lado está el Derecho Conexo del cuál son titulares los actores. Actualmente en la legislación colombiana, existen ciertas normas que desarrollan el Derecho Conexo. Al respecto, es pertinente mencionar que la Ley 1915 de 2018, la cual adiciona y modifica algunas disposiciones sobre Derecho de Autor de la Ley 23 de 1982. La modificación más importante que introdujo la Ley 1915 de 2018 a la Ley 23 de 1982 en relación a los Derechos Conexos, es la que hace al artículo 166 de esta última, el cual se cita a continuación:

## CAPITULO XII *Derechos Conexos*

(...)

**ARTÍCULO 7o.** Modifíquese el artículo 166 de la Ley 23 de 1982, el cual quedará así:

**Artículo 166.** Los artistas intérpretes o ejecutantes, **tienen respecto de sus interpretaciones o ejecuciones el derecho exclusivo de autorizar o prohibir:**

- a) La radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, excepto cuando la interpretación o ejecución constituya por sí misma una ejecución o interpretación radiodifundida;
- b) La fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas;
- c) La reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas por cualquier manera o forma, permanente o temporal, mediante cualquier procedimiento incluyendo el almacenamiento temporal en forma electrónica;
- d) La distribución pública del original y copias de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonograma, mediante la venta, o a través de cualquier forma de transferencia de propiedad;
- e) El alquiler comercial al público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones, o ejecuciones fijadas en fonogramas, incluso después de su distribución realizada por el artista intérprete o ejecutante o con su autorización;
- f) La puesta a disposición al público de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, de tal forma que los miembros del público puedan tener acceso a ella desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

**PARÁGRAFO.** El derecho a controlar la distribución de un soporte material se agota con la primera venta hecha por el titular del derecho o con su consentimiento, únicamente respecto de las sucesivas reventas, pero no agota ni afecta el derecho exclusivo de autorizar o prohibir el alquiler comercial y préstamo público de los ejemplares vendidos. (negrilla adicional)

Considerando lo tratado en apartados anteriores, se puede apreciar que el objeto del Derecho de Autor son las creaciones humanas, o como también se ha mencionado “creaciones intelectuales”, mientras que el Derecho Conexo está dirigido a la protección de los actores y sus interpretaciones, a las cuales la legislación colombiana no les reconoce la calidad de obra (artística, científica o literaria); para aclarar un poco lo mencionado, es preciso citar lo dispuesto en el artículo 1° de la Ley 23 de 1982, que dicta:

**ARTÍCULO 1º.-** Los autores de obras literarias, científicas y artísticas gozarán de protección para sus obras en la forma prescrita por la presente Ley y, en cuanto fuere compatible con ella, por el derecho común. **También protege esta Ley a los intérpretes o ejecutantes, a los productores de programas y a los organismos de radiodifusión, en sus derechos conexos a los del autor.** (negrilla y subrayado adicional)

He aquí la importancia de estos distintivos, pues es cuando permite observar la originalidad en una obra, y así mismo permitir reconocer el derecho que le puede ser atribuido, pues a pesar de que estas instituciones se encuentren en las mismas Leyes, la normatividad jurídica diferencia y distingue sin lugar a equívocos al Derecho de Autor y del Derecho Conexo, estableciendo regulaciones diferentes para cada una de estas instituciones. (Zea, 2009, pp.158).

El autor Guillermo Zea Fernandez, al abordar lo concerniente a las obras audiovisuales en su libro “*Derechos de Autor y Derechos Conexos*” (2009), expresa que la fase inicial para determinar la existencia de una obra audiovisual, es examinar si la producción objeto de estudio se ubica como una creación humana, y para eso establece las siguientes pautas:

- A. Que las facultades del espíritu, intelectuales-inmateriales, del creador son las preponderantes para el proceso creativo de esa producción.
- B. Que lo esencial y preponderante es su contenido intelectual-inmaterial.
- C. Que su comunicación depende de manera principal de las facultades espirituales intelectuales-inmateriales del público receptor.

Por ende, teniendo en cuenta lo afirmado por el autor, se considera que "... la producción audiovisual analizada es una creación intelectual-inmaterial" (Zea, 2009, p. 56). Ahora bien, las obras entendidas como un concepto general pueden encontrarse incluidas dentro de tres grandes grupos, tal y como lo establece la Decisión 351 de 1993 del Acuerdo de Cartagena en su artículo 4: "La presente decisión recae sobre las obras literarias, artísticas y científicas **que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocer**<sup>11</sup>..."; lo anterior, por una parte, permite entender que la originalidad mencionada, no solo se le atribuye a un pequeño conjunto de creaciones, a las cuales se les pueda otorgar la protección que concede el Derecho de Autor, sino que puede encontrarse en cualquiera de los grupos mencionados en la Decisión Andina 351 de 1993; por otro lado, se puede apreciar claramente en la cita del artículo 4° de la Decisión, que está en armonía con lo expuesto por la Corte Constitucional en Sentencia C-069 de 2019, en lo relacionado con los requisitos para considerar a una obra original (... *que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocer...*).

Entonces, debido a la proliferación de las obras audiovisuales, algunos organismos internacionales han propendido por la creación de instrumentos legales para regular la comercialización de dichas obras audiovisuales, creándose así el "Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales", adoptado en Ginebra el 18 de abril de 1989. Dicho Tratado fue ratificado por Colombia a través de la Ley 26 de 1992 ,

---

<sup>11</sup> **Nota:** Negrilla adicional.

con lo cual se permitió en primer lugar, el registro de las obras audiovisuales, estimulando el intercambio de las obras entre los países que también lo han ratificado; segundo, estableció el concepto de obra audiovisual, en el artículo 2 de la Ley 26 de 1992, como *“una serie de imágenes fijadas relacionadas entre sí, acompañadas o no de sonidos, susceptible de hacerse visible y, si va acompañada de sonidos, susceptible de hacerse audible”*, y tercero, se delegó el registro de las obras audiovisuales a la Unidad Administrativa de la Oficina Internacional de la OMPI. Para complementar el anterior concepto, la Ley 23 de 1982 también tiene una definición de obra, la cual se encuentra en el literal S del artículo 8°, el cual establece lo siguiente: “s) Obra cinematográfica: cinta de vídeo y videograma; la fijación de soporte material, de sonidos sincronizados con imágenes, o de imágenes o de imágenes sin sonido, (...)”.

En este sentido respecto de la regulación de Derechos de Autor se puede concluir que su marco jurídico, está integrado por algunas normas de producción nacional, normas comunitarias e internacionales; en relación a estas últimas, cabe resaltar que: el Convenio de Berna de 1886, y que ha sido un punto importante para el establecimiento de principios que rigen al Derecho de Autor y los Derechos Conexos, los cuales como dice Bernal (2019), “se constituyó el instrumento que dio cabida a la internacionalización del derecho de autor en el plano multilateral (...)”. (p. 32). También, se aprecia que la legislación sobre Derecho de Autor en Colombia, los actores son titulares de Derechos Conexos sobre su interpretación, y tales derechos están dispuestos en el artículo 166 de la Ley 23 de 1982. Además, los actores respecto a tales interpretaciones poseen el derecho exclusivo de autorizar o prohibir su manejo, en la comunicación y radiodifusión que tenga la obra audiovisual. Lo mencionado está consagrado en el Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales (2012), en los artículos 2° y 5° anteriormente referenciados. En relación al componente de la originalidad, se ve que tiene ciertos

elementos para considerar original a una obra. Estos elementos son: una creación formal del intelecto humano que se pueda exteriorizar, con novedad ,es decir que tenga la impronta propia del autor y que se pueda reproducir por algún medio conocido o por conocer.

## CAPÍTULO II:

### DIVERSAS CONTRIBUCIONES CREATIVAS EN LAS OBRAS AUDIOVISUALES

A lo largo de la historia, el sentido de la interpretación y la representación de diferentes contenidos se ha tornado necesaria para comprender adecuadamente el mensaje que se busque transmitir a través de una de determinada obra por parte de sus autores y demás integrantes que puedan ser partícipes de ella. Como bien lo manifiesta Silvia Peláez para el prólogo en español de “El Arte de la Escritura Dramática” de Lajos Egri:

A lo largo de las épocas –y después de Aristóteles- ha habido necesidad de volver a plantear, definir, desentrañar y comunicar diferentes caminos para plasmar historias en forma dramática, ya sea que el producto final sea una obra de teatro, una película, una novela, o una serie televisiva. Las Leyes del drama siguen vivas y son necesarias para lograr la comunicación, en sentido amplio, con los públicos lectores o espectadores. (Egri, 2009, p. 13)

Siguiendo esta línea, en este capítulo se van a ilustrar los distintos aportes que pueden darse en la creación de las obras audiovisuales, ya que dichos aportes van a influir en el producto final, que se da en el campo teatral, cinematográfico o televisivo. Tales aportes o contribuciones evidencian la capacidad creativa de las personas que se presentan en una producción audiovisual. Así, se va a tratar inicialmente la historia del Cine, haciendo hincapié en las distintas escuelas y estilos que rodearon el séptimo arte, para luego explicar las formas en que los actores han realizado su trabajo, de la mano del director. Por último, se buscará poner al director de la obra frente al actor que va a representar el personaje para el que ha sido elegido, buscando evidenciar, la influencia que puede haber del uno hacia el otro. Es menester comentar que, para la explicación de algunos temas del presente acápite, se tomaron varios apartes del libro “Historia del cine y de otros medios audiovisuales” (2008) de Francisco Javier Zubiaur.

## **5.1. Aportes creativos provenientes de partícipes de las obras audiovisuales**

La interpretación en el cine y la televisión tienen una historia común y se han complementado una a otra con aportes provenientes de directores, actores e inventores. En este apartado expondremos los principales hitos en la historia del cine para así demostrar la importancia que tiene el papel del actor, su relación con el director, su trabajo a la hora de interpretar e imponer su sello en una obra.

### **5.1.1. Historia breve del Cine, sus escuelas y estilos.**

Como se puede evidenciar en la historia, los primeros pasos del cine se vieron en la década de 1920 con los hermanos Lumière y la creación del cinematógrafo; un artefacto capaz de grabar y proyectar fotografías en movimiento. Al principio de la era del cine sonoro se perfilaron tres formas de abordar la creación cinematográfica. La primera de ellas se basó en el montaje, método consistente en rodar y después juntar los fotogramas, iniciado por D. W. Griffith y perfeccionado por S.M. Eisenstein. La segunda dio prioridad a la puesta en escena, en la que el director ofrece su visión personal de la vida mediante secuencias narrativas más largas, como hizo Erich Von Stroheim (1885-1957). La tercera fue el documental, una aproximación más real de la vida cotidiana, sin actores ni artificios, por la que optó Robert Flaherty (1884-1951). La historia del cine como arte es, en realidad, la historia del modo en que los directores han combinado estas tres vías para expresar su concepción personal del mundo (Mitchell Beazley Encyclopaedias Limited, 1982, p. 184).

En esta misma línea, debemos hablar ahora sobre los primeros directores de cine y televisión que comenzaron a desarrollar técnicas y métodos para plasmar su originalidad en sus obras. Así, Orson Welles fue el protagonista de su propio filme "Ciudadano Kane", un estudio feroz de la psicología de un hombre de negocios, que

presentaba una gran semejanza con el magnate de la prensa William Randolph Hearst. Aunque solo tenía 25 años, Welles demostró enseguida su rara habilidad como director y actor que dominaba diferentes técnicas de filmación como el noticiario simulado, ángulos de cámara, claroscuros y efectos de sonido con profundidad de campo (Ob. cit., p. 185).

Así mismo, Roberto Rossellini se sirvió de una combinación de actores profesionales y no profesionales, acción real y ficción, para reconstituir la auténtica historia del movimiento de los partisanos italianos. Es de tener en cuenta, que los neorrealistas, con el escritor Cesare Zavattini a su cabeza, pretendieron eliminar la falsedad y llevaron la cámara a las calles y al campo para filmar situaciones reales que expresaran el drama de la vida cotidiana en la Italia de la posguerra.

A continuación, para ampliar lo mencionado con antelación, se nombrarán algunas de las escuelas que se gestaron en el medio cinematográfico, las cuales pudieron influir en menor o mayor medida todas las artes escénicas, por lo que se incluyen sin lugar a dudas el teatro y la televisión. Se iniciará entonces, con la Escuela Francesa, la cual se presenta en el periodo de 1915 a 1927, donde se debe resaltar que fue la época dorada del cine mudo debido a la aparición de corrientes como el impresionismo (Zubiaur, 2008). De esta escuela se pueden resaltar lo siguiente:

Otro hecho destacable de este periodo es la actividad de la productora de León Gaumont en torno a, por un lado, melodramas caracterizados por una bella fotografía: Léonce Perret empleó contraluces y primeros planos («El muchacho de París» [L'enfant de Paris], 1913), Victorin Jasset perfeccionó el corte de planos, el primer plano e improvisaba en el curso del rodaje (...). (Zubiaur, 2008, p. 171)

Como ya ha se expresado, en esta escuela se presentaron ciertas corrientes que fueron aportando sus diferentes estilos. De esta manera, de la corriente Impresionista se puede decir lo siguiente:

Con el Impresionismo se quiso elevar el cine al gusto de las élites, alejándolo del film «populachero» de Méliès. En los cine-clubs comenzaron a criticarse las películas. Delluc atrajo al cine a escritores como Cocteau, Aragon y Apollinaire. En 1914, Riccioto Canudo proclama en su Manifiesto de las Artes que el cine es una síntesis de las artes del espacio y del tiempo. A ello añadirá Delluc su noción de la fotogenia («el particular aspecto poético de los seres y de las cosas susceptible de ser revelado únicamente por el cinematógrafo»)<sup>4</sup>. (Ob. cit., p. 174)

(...)

Este es el panorama del Impresionismo cinematográfico, considerado como la «primera vanguardia», ya que sus películas intentaron expresarse por medio de la imagen y del ritmo, es decir, profundizar en el lenguaje. Un propósito que daba a este cine el carácter de experimental. (Ob. cit., p. 175)

Luego, por cuenta del Expresionismo Alemán, del cual se puede decir que

comprendió un periodo entre el 1919 y 1933. Entonces, de esta escuela se destaca lo siguiente:

Para Mityr<sup>3</sup> la finalidad de Expresionismo fue explicar y expresar los estados de ánimo de los personajes por el simbolismo de las formas (líneas, volúmenes, valores plásticos...), de tal manera que el decorado, íntimamente ligado a la acción, aparezca como la proyección desmesuradamente agrandada de su drama. Así surgirá una generación de grandes operadores —maestros de la luz— que darán al cine alemán una gran calidad artística (Karl Freund, Carl Hoffman, Fritz Arno Wagner, Eugen Schufftan o Theodor Sparkuhl). (Ob. cit., p. 189).

Por último se hará alusión a un director angloamericano, Alfred Hitchcock,

considerado como uno de los maestros de la imagen cinematográfica (Zubiaur, 2008), junto a otros directores tales como Losey y Welles. Entonces, sobre su estilo cinematográfico se puede observar:

Así es posible, más fácilmente, la identificación del espectador con dichos personajes, pues las grandes «estrellas», lo ha explicado Hitchcock en alguna ocasión, no garantizan por sí la calidad de una película, sino el interés del guión y sobre todo la puesta en imágenes. Su forma de dirigirlos se basa en respetar su profesionalidad y tan solo explicarles el sentido de la película, la consistencia de cada escena y su articulación con la totalidad de la historia.

En cuanto al estilo cinematográfico, Hitchcock posee un indiscutible sentido plástico: emplea la cámara de una forma natural, influido en parte por el documentalismo británico, llevado al extremo por Grierson, que pretendía despertar la imaginación del espectador mediante una observación lo más rica posible, por medio del reportaje y la calidad estética de las imágenes, únicos vehículos de la poesía cinematográfica. (Ob. cit., p. 319)

### 5.1.2. Las habilidades del Actor y su relación con el Director.

En el desarrollo de la obra, la construcción del personaje nace de una colaboración entre el actor y el director. Al respecto el director Lee Strasberg en “El método”, menciona que hay una hipótesis fundamental para que el actor desarrolle poco a poco la conciencia intelectual e imaginativa para con su personaje dadas las condiciones del guion. Explica que este es un proceso importante; y que, si este avance no se da, puede exceder y anular la habilidad del actor para materializar el personaje:

“Este proceso, por lo tanto, pretende fundir la realidad del guion con la realidad del actor. Ni el talento, ni la mera conciencia, ni la mezcla mecánica de ambos da como resultado una auténtica actuación. Sólo la capacidad de discernir lo que de verdad ocurre entre el actor y el guion en un determinado momento permite, al actor y al director, decidir qué es lo que hay que conseguir en ese momento concreto para que el personaje se manifieste de una forma realista. E incluso me atrevería a decir que se necesita más que el mero discernir. Tanto el actor como el director deben tener fuerza para poner en práctica sus decisiones. Si no es así, se limitarán a seguir un número de movimientos y aportarán a la obra menos que si desde el principio hubieran seguido la fórmula mecánica e imitativa”. (Strasberg, 1989, p. 174).

Como ya se ha mencionado, en la creación de obras audiovisuales están presentes un sinnúmero de individuos tales como el autor, director, guionista y los actores, entre otros. De esta forma, sobre cada uno de los sujetos mencionados se han formulado a lo largo de la historia del cine y en el medio de las obras audiovisuales, sus propias teorías y métodos los cuales han sido constantemente analizados y estudiados en la producción de obras audiovisuales. Además de académicos de las artes escénicas, los cuales han ocupado algunos de los roles antes mencionados y han propuesto sus propios modelos de ejecución obras. Antes de hablar sobre los diferentes métodos de interpretación de los actores, es menester acotar un concepto con el que se puede identificar los aportes provenientes de la extensa producción cinematográfica, en cuanto al papel que tienen los directores de las obras audiovisuales; este concepto es el cine de autor:

El concepto de autor surgió con lo que se llamó la Política de autores, en Francia de los años cincuenta. Según el gran crítico francés, André Bazin y sus pupilos Francois Truffaut, Jean Luc Goddard, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jaques Rivette entre otros, creadores de dicha política y promotores del cine moderno, un autor es aquel director que logra a través de un sello estilístico único en la forma que usa el lenguaje fílmico, expresar su visión del mundo, su ideología, y sus obsesiones. En últimas, se puede decir, es alguien que nos manifiesta su metáfora de la vida con gran humanidad, en un film. (Gutiérrez, 2014, pp. 7-8).

Para desarrollar un poco el concepto antes acotado, se debe traer a colación algunos casos donde claramente hay un sello por parte del director; por una parte, la película dirigida por Alfred Hitchcock, siendo esta Psicosis (1960), donde se puede destacar una cierta similitud con el director Stanley Kubrick, en ser ambos bastante obsesivos con cada detalle de la producción de la obra, aunque para el caso de Hitchcock a pesar de ser muy prolijo dejaba a su esposa el trabajo de la filmación. De manera que, en la mítica escena de la regadera en Psicosis, Hitchcock no sabía cómo resolverla, por lo que el Director gráfico Saul Bass, fue quién aportó la forma como se iba a hacer la escena, proponiendo cada plano y también el ritmo del montaje. (Zoom f7, 2022)<sup>12</sup>. El otro caso a resaltar, es para el director Francis Ford Coppola, que dirigió El Padrino (1972), el cual ha mencionado en numerosas ocasiones que la mitad de la autoría de dicha obra pertenece a Gordon Willis, director de fotografía, cuya genial decisión de fotografiar la saga con una notable subexposición (es decir, que las imágenes están muy oscuras) y un proceso de color inigualable, configuró la visión de una de las películas más importantes de la historia. (Zoom f7, 2022)<sup>13</sup>.

Ahora se mencionará a varios directores y pedagogos teatrales bastante conocidos, que de igual forma aportaron e influenciaron como académicos para el establecimiento de métodos y teorías sobre la interpretación de los actores y su desarrollo dentro de la obra; están: Andréi Tarkovski, Lee Strasberg, David Mamet y Konstantín

---

<sup>12</sup> **Nota:** Tomado de: [https://www.youtube.com/watch?v=W5\\_IT3A4tgE&t=88s](https://www.youtube.com/watch?v=W5_IT3A4tgE&t=88s)

<sup>13</sup> **Nota:** Tomado de: [https://www.youtube.com/watch?v=W5\\_IT3A4tgE&t=88s](https://www.youtube.com/watch?v=W5_IT3A4tgE&t=88s)

Stanislavski entre otros. Para poder entender las interacciones que hay entre los diferentes sujetos que hacen parte de una obra audiovisual, se citará una definición de director, de esta forma Edgar Ceballos (citado en Quintero, 2015) entiende sobre este oficio:

“un oficio muy preciso que, aun simplificado al moderno concepto de <<espectador de profesión>>, implica el conocimiento de todo un lenguaje técnico, así como el de las significaciones que este propicio oficio artístico contiene en sí, y que varían, se transforman, caen en contradicciones hasta el punto de ser diferentes según los distintos géneros, teatros, corrientes, modos, etc. (p. 12)”. (pp. 78-79).

Con la intención de apreciar las implicaciones de los directores a continuación se tendrá en cuenta el aporte de uno de los realizadores ya mencionados, este es Tarkovsky el cual daba una gran importancia a las características físicas del actor, por lo que:

“La esencia está, definitivamente, en hallar un actor que, por sus características físicas, su temperamento y sus experiencias de vida tenga fuertes convicciones con el personaje. Tarkovsky solía encargar esta tarea a sus ayudantes. En la película *Solaris* (Viacheslav, 1972) fue su esposa la que trajo de los estudios de Leningrado al actor estonio Yuri Yarvet, quien interpretó el papel de Snaut. <<Desde el principio sabíamos que para el papel de Snaut necesitábamos un actor con una mirada ingenua, asustada perturbada.” (Quintero, 2015, p. 85).

Con el aporte de Tarkovsky, es necesario traer a colación las características o rasgos destacables, en cuanto a la interpretación de los actores en teatro, cine y televisión. Así, en cuanto a la interpretación teatral implica que el espectador contempla la puesta en escena desde un lugar fijo, esto conlleva a que la expresión del rostro del actor no es igualmente percibida por todos los espectadores. El actor debe estar muy al tanto de sus gestos y exagerar constantemente su expresión. (Zubiaur, 2008). También, “el actor es controlado en todo momento por el público, siente su aprobación o repulsa, con lo que puede suponer de presión psicológica;” (Ob cit., p. 125). El actor dentro de la producción cinematográfica se tiene que:

“no es necesaria la exageración del gesto, debido al primer plano y a los movimientos de la cámara. (...), el rostro del actor puede ser observado hasta en

los más mínimos cambios de expresión gracias a la aproximación de la cámara y el primer plano;” (Ob cit., p. 125).

También se debe decir que, la relación que tienen los actores con el realizador o director en el cine, se destaca que estos se ven dirigidos muy de cerca por este (Zubiaur, 2008).

Finalmente, en lo que refiere a la caracterización de los actores en televisión, hay que decir que “Como recordaba Renato May, la televisión es un «subproducto del cine»” (Ob cit., p. 126), lo cual implica cierta similitud con el trabajo realizado en el cine, sin embargo:

(...) el rodaje es más directo por la inmediatez del medio televisivo, el ritmo es totalmente distinto al del cine, como así mismo el formato de pantalla, que pide planos de detalle y primeros planos o medios planos, para recoger imágenes de los ojos, de las caras, de los labios al hablar, de las manos de los actores. (Ob cit., p. 126)

Es pertinente ahora, revisar más a fondo el trabajo creativo de los actores, en donde sobresale la interpretación que hacen estos en el medio teatral, ya que aparecen ciertos aspectos que permiten que dicha interpretación pueda llegar a considerarse como una creación propia; entonces, Quintero (2015) expresa lo siguiente:

El planteamiento actor-creador estaba reservado, según Tarkovsky, para el teatro. En el cine, por ser el director el que posee la idea general de la puesta en escena y el concepto artístico que subyace en el filme, debe ser él quien guíe al actor para encontrar lo que cada momento de la puesta en escena necesita. Tarkovsky incluso apoyaba la idea, defendida con gran fuerza después por el polaco Jerzy Grotowski, de que el teatro depende ante todo del actor y, sin este, no es posible la existencia del arte escénico. (...) No se trata, para nada, de menospreciar el ejercicio actoral, el cual es evidente que Tarkovsky respetaba mucho, (...). Todo tiene que ver con qué papel desempeña el actor en el concepto del cine, que proponía el director ruso. (...) Nótese que, para el director, de cualquier manera, es clave que el actor una emoción y que esta sea consecuencia de un desarrollo lógico de la acción anterior. (p. 103).

En cuanto a las teorías de la interpretación de los actores, es fundamental el aporte de Constantin Stanislavski (1863-1938), director escénico y actor, siendo el que difundió su “famoso método” que se conoce por su apellido artístico y que contiene como objetivo fundir la acción física con la psíquica, de modo armonioso, en la interpretación actoral” (Zubiaur, 2008, p. 127). Stanislavski también hace alusión a Chéjov, en donde a

su vez se refiere a sus obras y como el sentimiento interior y exterior son cruciales en la obra dramática, de tal forma que incide en la interpretación del actor; sobre esto Zubiatur dice:

(...) Mejor que cualquier otro, Chéjov **probó que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que, sobre él, y sólo sobre él, purificada de todo lo pseudo escénico, se puede fundamentar la obra dramática. Mientras la acción exterior en el escenario divierte, distrae o excita los nervios, lo interior contagia, se apodera de nuestra alma y la esclaviza.** Desde luego, lo ideal se cristaliza cuando ambas, la acción interior y la exterior se hallan presentes en la obra, fusionadas estrechamente. Con esta fusión, las obras de teatro ganan plenitud y carácter escénico. Sin embargo, la acción interior debe primar... Están equivocados aquellos que, en general, en las obras de este autor tratan de “representar”, de “hacer el papel”. En ellas hay que “ser”, “vivir, existir”, desplazándose a lo largo de lo espiritual que se halla muy profundamente hundido...>><sup>3</sup>. (Ob. Cit., pp. 127-128). (negrilla adicional).

Luego Mamet, hace una valiosa acotación en cuanto al trabajo que lleva a cabo el actor, es decir, el proceso creativo, planteando además un contraste con el autor de la obra en el cual recae una fuerte responsabilidad, delegando al actor una tarea memorística, de esta forma:

Curiosamente, este es el sentido que Mamet (2011) le confiere al estudio del texto: <<para vosotros, actores, no son las palabras las que tienen significado, sino las acciones>> (p. 65). Y más adelante, refiere: <<aprended a preguntaros. ¿Qué quiere el personaje de la obra? ¿Qué hace para conseguirlo? ¿Qué hay de parecido en mi experiencia?>> (p. 100). Para él esto era lo principal, pues el actor no estaba destinado a comprender el significado del texto y hacer una representación de este frente al público (tal como argumentaba Strasberg); para Mamet **el significado es responsabilidad del autor y, si hizo bien su trabajo, no hay que esforzarse en poner dicho significado en escena.** El actor solo tiene que memorizar el Parlamento y decirlo; el sentido está impreso en el texto. Lo que necesita el actor es concentrarse en las acciones físicas: este es su trabajo. (Quintero, 2015, pp. 98-99). (negrilla adicional).

Así pues, cuando pretendemos establecer las bases para que, en una obra de teatro, película o producción televisiva, se puedan legitimar los aportes de los actores y directores se deben tomar en cuenta las premisas: por una parte, el talento innato de los actores sin el cuál no sería posible caracterizar e interpretar personajes y que sean materializados de determinada forma; por otra parte, las habilidades, experticia y técnicas

de los directores para dirigir, extractar y proyectar lo que desea en su obra tanto como el actor en su personaje, y por último, la relación que existe entre estas dos partes que frente al guion, siendo algo que debe prevalecer armónicamente sin olvidar los supuestos anteriores a fin de condensar los objetivos de cada obra.

## **5.2. El Director como fuente de inspiración del actor.**

En lo referente al mundo del arte, es usual escuchar aspectos referentes a la influencia o punto de inspiración que nace desde diversas fuentes, por ejemplo, en el campo de la pintura se podría hablar del peso que conlleva la influencia de otros pintores de renombre que fueron estableciendo técnicas y diferentes tipos de escuelas; así mismo, se puede observar desde otros ámbitos artísticos partiendo desde la definición misma de lo que es el arte, pues según la Real Academia de la lengua Española esta palabra se define como: “Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (RAE). En este sentido, puede llegar a comprenderse que al tratarse de esta visión personal exteriorizada de la actividad humana es una prueba de lo que manifestaba en su momento Giordano Bruno al decir que “la creación es infinita, no hay centro ni límites – ni Dios ni el hombre –, todo es movimiento, dinamismo”. Como uno de los primeros pensadores que prefiguró las ideas del arte moderno, para Bruno, hay tantos artes como artistas, introduciendo la idea de originalidad del artista. El arte no tiene normas, no se aprende, sino que viene de la inspiración (Tatarkiewicz, 1991, vol. III, p. 367-368).

Acorde con esto, es como al incursionar en un arte como el cine, nos encontramos con autores que buscan, a pesar de influencias pasadas, dejar un sello propio plasmado en la obra que están desarrollando, estableciendo elementos propios que permitan al

espectador guiarse y conocer su mente y sus deseos intrínsecos más allá de manifestarlos de manera explícita a través de la historia. Jerónimo Atehortúa Arteaga en su libro “Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos” (2020) se da a la tarea de indagar en las cuestiones y demás elementos que constituyen el proceso creativo de un determinado autor, así como de otros aspectos relacionados con el cine en general, su historia y el impacto de este en sus vidas y de los espectadores; pero, el tema que nos compete abordar, por supuesto, es el correspondiente a la originalidad, y más inmediatamente el relacionado con la presencia de los actores y la influencia que estos reciban o no de los autores de una obra previa o inmediata.

Es importante, en primer lugar, mencionar la influencia que el director de cine Béla Tarr tiene sobre Atehortúa, quién además de escritor del mencionado libro es también director de cine, estudió cine en Argentina y es egresado también de la MFA de Film Factory de la Sarajevo Film Academy (Bosnia y Herzegovina), programa dirigido por Béla Tarr. Por esto, se torna importante acudir a la opinión de Tarr acerca de la originalidad que buscaba incluir en sus películas (Atehortúa, 2020), pues según él:

*“El cine no puede fundarse sólo en la idea banal de contar historias. Porque todo el mundo tiene una historia para contar y si uno va a cualquier multiplex se puede dar cuenta de que todas las películas cuentan casi la misma historia, y que los actores son los mismos o se parecen. Sinceramente, si me muestran diferentes escenas de películas como esas no soy capaz de diferenciar una de la otra, la dramaturgia es la misma, los colores son los mismos, la moda es la misma, lo único que tal vez cambia son los vestidos”. (2020, pp.37).*

Estas manifestaciones de Tarr son consecuencias de las críticas recibidas tras su película *Damnation* (1987), puesto que a la película contar con una duración de 116 minutos y tener una trama en cierto sentido lenta no fue muy bien recibida y se manifestó que tras su premiere en Budapest fue un gran escándalo, “Casi todo el mundo dejó la sala antes del final. La mayoría de los espectadores no podían soportar el tedio de ver una película como esta. Algún crítico dijo que la película era tan solo un corto de 25 minutos

alargado a casi dos horas las críticas de la prensa doméstica destrozaron la película” (Atehortúa, 2020, p. 37). Tarr expresó lo citado anteriormente en el sentido en que quien piense que la película puede ser una historia que no tardaría más de 20 minutos en ser contada, lo estaría bajo una visión absolutamente trivial de las cosas. En un segundo punto, más allá del tratamiento que Tarr ofrece a sus obras, está el trabajo que realiza con los actores, pues:

*“En la obra de Tarr los personajes no se construyen con la dramaturgia y la psicología de los manuales de guión. Para él hay un personaje en el cuándo vemos una cara, cuando escuchamos una voz, es ahí donde aparece. Los personajes son pura materialidad, no entelequias construidas desde las ideas, sino desde lo más perceptible. Porque como le gustaba enseñar, un guión no es más que una idea, una hoja de ruta; una vez sale a filmar, es el director frente a sus actores y la realidad; su labor es escucharlos y llenar la película con sus presencias” (Atehortúa, 2020, pp. 37-38).*

Por otro lado, cuando nos sentamos a analizar el proceso creativo detrás de la construcción de una película, exactamente en la fase de producción al momento de filmar las escenas, están estos directores que gustan guiar a los actores hacia su propia visión, algo que contrastaría con lo mencionado anteriormente sobre la manera de crear de Tarr. En este sentido, la dirección que necesita un actor tiene que ser clara, breve y realizable (es decir, una dirección apta para ser llevada a cabo, para ser realizada). La escritora Judith Weston en su libro “Dirigir Actores”, sistematiza un verdadero tratado práctico que busca dar respuestas a las diversas inquietudes que actores y directores enfrentan en la construcción de personajes para el cine y la televisión, conservando su postura hacia una posición en la que los actores no quieren recibir una dirección vaga y confusa, pero que a su vez esta dirección es necesaria, por eso considera que las técnicas de dirección de actores deben de ser trabajadas por los directores para establecer una buena relación entre este y el actor. Adicionalmente, es mucho mejor dejar a los actores por su cuenta, antes que intentar que sigan un tipo de dirección confusa. En todo caso, lo que necesitan es libertad y permiso para explorar las ideas e implicaciones de la dirección que reciben y

apropiarse de esas ideas. Lo que el actor quiere es ser presionado, crecer y aprender. (Weston, 2017).

En aspectos que pueden extraerse de los asuntos tratados por Weston, puede establecerse un paralelismo entre lo cotidiano y el nivel profesional de la actuación. Esto hace referencia a la enorme brecha de diferencia que existe entre que una persona del común intente grabar algo y pueda comprender que estar frente a una cámara, no puede ser tan sencillo como lo hacen ver algunos actores; nosotros no pensamos cómo hacemos ni cómo decimos las cosas, simplemente lo hacemos, pero por su parte, los actores necesitan reflexionar en todo esto, en por qué están haciendo algo, y es ahí donde entra el trabajo del director, el cual debe llevar a los actores a que hagan sus papeles de la forma más convincente y real que se pueda (Weston, 2017).

Ahora bien, es importante mencionar un poco el nivel de exigencia que manejan o han manejado algunos directores a lo largo de la historia del cine. Un fragmento de esto es el tipo de directores obsesivos y perfeccionistas que buscan que sus trabajos sean llevados al mayor nivel de excelencia; un claro ejemplo de esto sería Stanley Kubrick, quien es recordado en la industria cinematográfica como un director cuya carrera es una muestra de una constante de obsesión y perfección, con un trabajo concienzudo y perfeccionista, rayando la locura (Polanco, 2016). De acuerdo con esto, ese trabajo obsesivo en cada aspecto de las filmaciones, reflejado en los sets de grabación, en los vestuarios y en cómo debía de representarse cada escena, se reflejaba a su vez en el trabajo con los actores, en este sentido, diversas opiniones sobre el fuerte trabajo que realizaba el director han surgido y son de conocimiento público el tipo de admiración que podía generar: En una entrevista, el actor Murray Melvin, quién interpretase al reverendo Samuel Runt en *Barry Lyndon* (1975) manifestó *"Una escena con miles de velas tomó una semana entera para poder realizarla. Cuando ya estaba hecha fue eliminada del*

**metraje.** *El asistente del director me dijo que Stanley la miró y no le gustó cómo había quedado. Ahí fue cuando me enamoré de él. Pensé '¡eso es poder!'*». «Un día Stanley se me acercó y me dijo: 'Jack, cada escena que quiero hacer siento que ya se hizo antes, por eso nuestro trabajo es otro: nuestro trabajo es **hacerla mejor'**», contó Jack Nicholson, con quien trabajó en «El resplandor» (1980). Y así era su forma de trabajar, tan exigente como se pudiese imaginar, y como consecuencia de esto fue la actriz Shelley Duvall quien interpretó a Wendy Torrance en la mencionada *The Shinning*; la actriz tuvo que repetir hasta 127 veces la escena del bate, consiguiendo el Récord Guinness a la escena con más tomas jamás realizada. Kubrick consiguió que el llanto de la actor fuera real. Duvall en una entrevista para *The Hollywood Reporter* (2021) pudo comentar sobre el trabajo realizado por el director en todo el tiempo que duró la producción:

“[Kubrick] no publicaba nada hasta al menos la toma 35. Treinta y cinco tomas, corriendo, llorando y cargando a un niño pequeño, se vuelve difícil. Y actuación completa desde el primer ensayo. Eso es difícil." Antes de una escena, se ponía un Walkman Sony y “escuchaba canciones tristes. O simplemente piensas en algo muy triste de tu vida o en lo mucho que extrañas a tu familia o amigos. Pero después de un tiempo, tu cuerpo se rebela. Dice: 'Deja de hacerme esto. No quiero llorar todos los días. Y a veces solo ese pensamiento me hacía llorar. Despertarme un lunes por la mañana, tan temprano, y darme cuenta de que tenías que llorar todo el día porque estaba programado, simplemente comenzaba a llorar. Yo diría, 'Oh no, no puedo, no puedo'. Y sin embargo lo hice. No sé cómo lo hice. Jack también me dijo eso. Él dijo: 'No sé cómo lo haces'". (*The Hollywood Reporter*, 2021).

Es así como de esta manera puede observarse el trabajo creativo que puede realizar un actor a través de elementos e indicaciones que pueda tomar de aquellos con quienes trabaje rumbo a lograr el resultado final, pero así mismo, existe la posibilidad de que vaya más allá de estas indicaciones y busque de alguna u otra manera saltar hacia un punto de originalidad propio al dotar de criterios su trabajo para construir un personaje más arraigado a lo que él busque y lo pueda comprender desde su propio ser. Por eso, a continuación, se buscará trabajar elementos que permitan observar este trabajo que

realizan los actores ya una vez que están directamente frente a su personaje, es decir, con el proceso que ellos realicen directamente en su actuación.

Conforme a lo antes mencionado, es preciso comentar que las técnicas para ejecutar una obra audiovisual, son bastante diversas y proponen un escenario donde cada una de las personas que componen el equipo de trabajo, van a influir y modificar aspectos de la obra, que inicialmente fueron planeados de una forma al comienzo de la producción y que podrán variar considerablemente cuando la obra esté terminada; ejemplo de esto, podría ser, el aspecto que tiene la obra por la iluminación dada por el director de fotografía, la forma en cómo se desarrollan los diálogos entre los personajes, el ritmo de las escenas, los diferentes tomas realizadas a cada escena, la improvisación o tenacidad de los actores, entre otros. Entonces, con lo anteriormente dicho, una obra audiovisual puede llegar a ser muy maleable en razón a lo que sus realizadores quieran mostrar, pero siempre tendrá la posibilidad de ir más allá de teorías y métodos ya establecidos para convertirse en una pieza rebotante de creatividad.

### **CAPÍTULO III:**

#### **RECORRIDO PRÁCTICO DE CASOS INTERNACIONALES DESTACADOS SOBRE LOS DERECHOS RECONOCIDOS A INTERPRETES DE OBRAS AUDIOVISUALES.**

En este apartado, se analizarán ciertos casos donde los actores llevaron la interpretación a un nivel, en donde se podría considerar que ellos fueron los creadores de sus respectivos personajes. El hecho de que los actores se cuestionaran sobre la autoría del personaje que caracterizaron, abrió una puerta en el campo de las artes escénicas y la producción de las obras audiovisuales, permitiendo apreciar el trabajo de los actores de una manera más seria. De esta manera, se va a describir el caso de Roberto Gómez Bolaños versus María Antonieta de las Nieves, sobre el personaje de “La Chilindrina”, siendo esta última la que logró el reconocimiento como autora de este papel, en la serie de televisión “El Chavo del 8”. Por otra parte, también se analizarán interpretaciones notables en el contexto cinematográfico estadounidense, que tienen cierta similitud con el caso de México. Para cerrar, se revisará la Ley Fanny Mickey y parcialmente la Ley Pepe Sánchez, que constituyen los avances más recientes en cuanto a la protección de los derechos de los actores y autores de las obras audiovisuales.

##### **6.1. La caracterización de un personaje y la protección legal en México.**

En Estados Unidos, México y Colombia existe el Acuerdo de la OMC sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC). Tiene por objeto establecer las normas mínimas de protección que ha de prever cada país miembro. Define cada uno de los principales elementos de la protección: primero, la materia que ha de protegerse, segundo, los derechos que han de concederse y las excepciones permisibles a estos, y tercero, la duración mínima de dichas garantías legales. Este Acuerdo establece esas normas exigiendo que se cumplan las obligaciones

sustantivas estipuladas en los diferentes convenios y tratados internacionales expedidos por la OMPI y la OMC, entre ellos el Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial y el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (OMC, 2022, p. 1).

Así pues, para adentrarnos en el estudio del caso del personaje de “La Chilindrina”, interpretado por la actriz María Antonieta de las Nieves, se tendrá en cuenta la Ley Federal del Derecho de Autor de 1996 de México, en su artículo 173 establece lo siguiente:

*Artículo 173.- La reserva de derechos es la facultad de usar y explotar en forma exclusiva títulos, nombres, denominaciones, características físicas y psicológicas distintivas, o características de operación originales aplicados, de acuerdo con su naturaleza, a alguno de los siguientes géneros:*

(...)

*III. Personajes humanos de caracterización, o ficticios o simbólicos; (...)*

Como se puede evidenciar, la legislación mexicana establece una protección para aquellos derechos que versen sobre la explotación de personajes humanos de caracterización, o ficticios o simbólicos. Un ejemplo de esto es el caso que se llevó a instancias judiciales; María Antonieta de las Nieves vs. Roberto Gómez Bolaños sobre el personaje ficticio de “La Chilindrina”. Pero, para entender este concepto de caracterización debemos remitirnos nuevamente al director Stanislavski y al respecto nos señala lo siguiente:

*“Sin forma externa, ni la propia caracterización interna ni el fondo espiritual del personaje llegarán al espectador. La caracterización externa explica, ilustra y de este modo transmite al público la concepción espiritual interior, invisible, del papel.*

*Hay una gran diferencia entre buscar dentro de uno mismo, seleccionando las sensaciones propias de uno mismo que son análogas a las del papel, y seguir siendo uno mismo, cambiando el papel para adaptarlo a uno mismo.*

*Hay actores, y sobre todo actrices, que no tienen necesidad de la caracterización ni de la encarnación, porque ajustan cada papel a sí mismos y confían exclusivamente en el encanto de sus características humanas. Sólo sobre esta base construyen su éxito. Sin ella están indefensos, como Sansón sin su cabellera.” (Stanislavski, 1980, p. 139)*

De esta forma, como ya se ha reiterado y explicado en el capítulo anterior, los actores para ejecutar sus actuaciones, deben poner en su trabajo toda la caracterización posible que puedan lograr con su cuerpo, sus gestos, trucos o aprendizajes internos y externos para dar vida al personaje de papel.

El caso de María Antonieta de Nieves, sobre la interpretación del personaje “La Chilindrina” contra Roberto Gómez Bolaños y la autoría de ese personaje dilucida un enfrentamiento por autoría original del personaje (con dibujos, guiones, bocetos, frases, caracterización, etcétera) respecto de interpretaciones cuyo actor le impregna a su personaje una originalidad (su voz, gesticulación, presencia, y otras particularidades que le otorgan individualidad) siendo el personaje inconfundible con su interpretación. Es, por tanto, para el caso del personaje de “La Chilindrina” importantísimo señalar que María Antonieta de las Nieves cumplió con toda la caracterización que Roberto Gómez Bolaños quería darle a este papel para la serie El Chavo. Así lo señaló María Antonieta en su libro “Había una vez una niña en una vecindad”:

*“Fue en septiembre de 1970 cuando por vez primera hice la caracterización de una niña con pecas, lentes, colitas chuecas en el pelo, sin un diente central y mal portada, para mí fue una más, pero a Chespirito le encantó, recuerdo que en esa ocasión le dije:*

- *Deberías crear un esquetch donde todos los del grupo saliéramos de niños.*

*Chespirito fue renuente, argumentando que yo si podía hacer esa interpretación por mi edad y físico, pero todos los demás ya eran mayores de edad para eso.” (De las Nieves, 2015, p. 121).*

Por lo cual, dicha protección que se anuncia en el artículo 173 de la Ley Federal de Derecho de Autor se puede ver aplicado al caso del personaje que interpreta María

Antonieta de las Nieves con “La Chilindrina” en la serie “El Chavo del 8”, dirigida por Roberto “Chespirito” Gómez Bolaños. Así pues, la selección de tales actores por parte de Gómez Bolaños tendría como principal objetivo, una interpretación adecuada del personaje asignado, a partir no solamente del guion escrito, sino de las características físicas y psicológicas de cada personaje, a las cuales debían alimentar o superponer a las ya fijadas por el director y guionista (Viascán, 2016). Pero no significa que, con esto, el director y guionista tengan una propiedad sobre esos personajes pues con el artículo 173 podemos determinar cómo gracias a la caracterización de cada personaje puede recibir una protección amplia y suficiente, ya que, en este caso, María Antonieta puede demostrar a través de su largo recorrido artístico y laboral con “La Chilindrina” la protección en esta normativa.

Este artículo 173 se relaciona directamente con los artículos 174 y 176 de la misma precitada Ley Federal mexicana. A saber:

**“Artículo 174.-** *El Instituto expedirá los certificados respectivos y hará la inscripción para proteger las reservas de derechos a que se refiere el artículo anterior.*

(...)

**Artículo 176.-** *Para el otorgamiento de las reservas de derechos, el Instituto tendrá la facultad de verificar la forma en que el solicitante pretenda usar el título, nombre, denominación o características objeto de reserva de derechos a fin de evitar la posibilidad de confusión con otra previamente otorgada.”*

María Antonieta realizó un acto jurídico consistente en la presentación de la solicitud y la posterior obtención del Certificado de Reserva al “Uso Exclusivo del Personaje de Caracterización Humana denominado “La Chilindrina”, consistiendo éste la constitución de un derecho de uso exclusivo, plenamente oponible frente a terceros. En la video entrevista de la plataforma digital YouTube bajo el canal de Yordi Rosado; María Antonieta señala cómo fue el proceso para obtener dicho certificado. Explica ella que fue

un acto jurídico consistente en la presentación de la solicitud y la posterior obtención del “Certificado de Reserva al Uso Exclusivo del Personaje de Caracterización Humana” denominado “La Chilindrina”. Dicho certificado tenía vigencia hasta el año 1982, pero, al no renovarlo, Roberto Gómez Bolaños perdió toda propiedad sobre este papel artístico y es cuando De las Nieves solicita y demuestra su calidad de propietaria del personaje (Rosado, 2021. Min; 58:30 – 1:08:40).

#### **6.1.1. Aspectos legales sobre la contienda entre Roberto Gómez Bolaños y GRUPO TELEVISIA S.A.B. contra María Antonieta de las Nieves.**

De las Nieves efectuó dicho acto jurídico sin perjuicio de los intereses de Gómez Bolaños pues tal y como se define en el artículo 173 de la Ley Federal del Derecho de Autor: “...*la reserva de derechos es la facultad de usar y explotar en forma exclusiva, títulos, nombres, denominaciones, características físicas y psicológicas distintivas...*”.

Esto supone claramente, el excluir a terceros la posibilidad de usar y explotar el personaje de caracterización humana propia de María Antonieta sobre el personaje “La Chilindrina”. Así es como De las Nieves acude en el año de 1995 al Instituto Nacional del Derecho de Autor de México (INDAUTOR) encargada del otorgamiento de tal derecho exclusivo. Por lo tanto, María Antonieta al realizar el acto jurídico que le otorgó la protección sobre su personaje, privó a Roberto Gómez Bolaños del derecho a disponer libremente del personaje de su autoría ya que ahora el uso y explotación de “La Chilindrina” están a la disposición de María Antonieta.

Este hecho impulsó a Gómez Bolaños en conjunto con el Grupo Televisa S.A.B. (ya que Televisa fue la compañía televisiva encargada de producir y reproducir los capítulos de la serie El Chavo del 8) a interponer una demanda en contra de María Antonieta para reclamar la titularidad sobre “La Chilindrina”, pues estimaban que el

creador del personaje siempre fue Gómez Bolaños: los bocetos, la caracterización, el guion, etcétera, y que de estas pruebas se podía determinar que este personaje pertenecía a Gómez Bolaños.

Dicho certificado, se vio atacado en conjunto por Gómez Bolaños y Televisa presentando el Procedimiento Administrativo de Cancelación de la Reserva de Personaje de Caracterización Humana o Ficticio ante el INDAUTOR, y fue resuelto con fecha 3 de febrero de 2003, donde la Dirección de Reservas de esta institución decide dejar SUBSISTENTE la Reserva otorgada en favor de María Antonieta, respecto del personaje denominado “La Chilindrina”. Sin embargo, y después de controversias e impugnaciones por las partes, en la RESOLUCIÓN INDAUTOR con fecha del 11 de agosto de 2004, el director de Reservas nuevamente declaró improcedente conceder la solicitud de cancelación del certificado de Reserva otorgado legalmente a María Antonieta sobre el personaje “La Chilindrina”.

Las consideraciones que expuso el director de INDAUTOR fueron las siguientes:

- *Que **de la autorización dada** por el propio Chespirito en favor de María Antonieta para la explotación del personaje en cuestión no se deduce prohibición alguna para que ésta obtuviera para sí el derecho al uso exclusivo del personaje en cuestión, y por lo tanto no podía inferirse ninguna actuación de mala fe u obligación contractual alguna.* (autorización que se explica en la entrevista con María Antonieta en el minuto 59:09).
- *Que conforme a la Ley aplicable al momento de la expedición de la Reserva **no era necesario acreditar autorización alguna del autor para el otorgamiento de una reserva en favor de terceros.*** (esto para el año de 1995 cuando “La Chilindrina” expidió el certificado de reserva de derecho de autor ya que Chespirito no los había renovado desde hacía ya 13 años).
- *Que el derecho exclusivo de Chespirito sobre el personaje de “La Chilindrina” caducó al no haber renovado la reserva en el año de 1982.* (INDAUTOR, 2003, p. 12).

Así pues, “La Chilindrina” fue reconocida como un personaje bajo la propiedad de María Antonieta de las Nieves, por lo que solamente ella; de manera exclusiva, puede

autorizar su uso; caso contrario, sobre los personajes creados e interpretados por el mismo Roberto Gómez Bolaños, ya que es incuestionable que la interpretación genial de sus actores hace que no sea posible imaginar conflictos sobre El Chavo o el Chapulín Colorado; pues estos personajes son creados e interpretados por el mismo autor y director.

Sobre este el estudio de este caso es importante citar a Viascán Castillo quien nos explica el caso de “La Chilindrina” y sus implicaciones legales:

«La Chilindrina» es uno de los personajes del popular programa de televisión El Chavo del Ocho, creado y producido por Roberto Gómez Bolaños. El autor perdió la titularidad del personaje debido a la falta de renovación de la reserva de derechos. En efecto, María Antonieta de las Nieves, quien interpretó al famoso personaje, le disputó la autoría a Gómez Bolaños, resultando vencedora.

Conforme a los principios generales del derecho de autor, sólo el autor del personaje podría solicitar a la autoridad que se le otorgue dicho derecho, y en su caso, ser quien lo transmita a un tercero. Igualmente, él sería el titular de las acciones de nulidad y cancelación cuando se viere afectado en sus derechos por el otorgamiento de una reserva en contravención a lo anterior. Sin embargo, en la práctica no siempre resulta así. La legislación autoral mexicana no exige en ningún precepto que quien quiera solicitar una reserva de derechos al uso exclusivo de las características físicas y psicológicas de un personaje acredite de alguna manera ser el autor de la obra sobre la cual recae esta reserva, lo cual da lugar a situaciones como la que enfrentó Gómez Bolaños.

Podemos decir que en México, al menos de una manera parcial, se reconoce la impronta del autor en el personaje y sin calificarlo como obra se conceden, mediante el otorgamiento de una reserva de derechos, facultades de uso y explotación respecto de las características físicas y psicológicas de dicho personaje, pero no sólo a su autor, sino a cualquier tercero que lo solicite y cumpla con los requisitos que para dicho trámite establece la legislación autoral, con lo cual este esfuerzo legislativo se ve soslayado en demérito de los autores de personajes. (Viascán, 2016, pp. 39-40).

A este respecto, Viascán nos señala que existen unos requisitos para llevar a cabo el trámite de Reserva al Uso Exclusivo del Personaje de Caracterización Humana, pero no los especifica. Por lo tanto es necesario traer a colación los artículos 176 y 177 de la Ley Federal Del Derecho de Autor y el artículo 76 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, que ilustran sobre tales requisitos para llevar a cabo dicho trámite:

**Artículo 176.** Para el otorgamiento de las reservas de derechos, el Instituto tendrá la facultad de verificar la forma en que el solicitante pretenda usar el título, nombre, denominación o características objeto de reserva de derechos a fin de evitar la posibilidad de confusión con otra previamente otorgada.

**Artículo 177.** Los requisitos y condiciones que deban cubrirse para la obtención y renovación de las reservas de derechos, así como para la realización de cualquier otro trámite previsto en el presente capítulo, se establecerán en el Reglamento de la presente Ley.

**Artículo 76.** Para la obtención de una reserva de derechos, se podrá solicitar al Instituto un dictamen previo sobre su procedencia, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 188 de la Ley. Hecha la solicitud, el Instituto expedirá el dictamen correspondiente en un plazo de quince días. Tratándose de promociones publicitarias y personajes, el plazo se extenderá por treinta días más. El resultado del dictamen previo tiene carácter informativo y no confiere al solicitante derecho alguno de preferencia, ni implica obligación para el Instituto en el otorgamiento de la reserva.

Para finalizar, Viascán (2016), comenta algo muy importante sobre la jerarquía de los derechos que tienen los autores de las obras, y los actores sobre su interpretación:

En principio, el derecho de autor del creador de un personaje es, si no jerárquicamente superior, por lo menos de mayor importancia frente al derecho de propiedad intelectual –reserva de derechos al uso exclusivo– del tercero distinto al autor que goza de una reserva de derechos de uso de las características del personaje creado por otro. Esto, por la simple razón de que el derecho del segundo no tendría lugar –de hecho no hubiera nacido– si el primero no hubiera creado el personaje. Asimismo, respecto a los posibles derechos del intérprete del personaje, obra respecto de la cual el intérprete ha podido crear su obra (la interpretación), Obón señala que el criterio adoptado tanto por la doctrina como por las legislaciones extranjeras establece la jerarquización del derecho de autor sobre los derechos de los artistas intérpretes. (Viascán, 2016, p. 41).

## **6.2. Casos en Estados Unidos sobre interpretación destacable.**

Para adentrarnos en el estudio casuístico del análisis de la interpretación realizada por los actores en los diversos medios (teatral, televisivo o cinematográfico), es importante mencionar y comprender que la actuación y su técnica no han sido abordados como objetos autónomos dentro una teoría (Mauro, 2014), lo cual en palabras de la investigadora Josette Féral nos llevaría a entender que “el estudio de la interpretación del actor parece constituir un terreno fundamental para toda reflexión sobre la práctica teatral.

Este campo necesitaría también el empleo de una metodología adecuada. La que existe es, por el momento, insuficiente” (2004, p. 220), es decir, que la interpretación observada desde una teoría no ha sido observada por completo como ha sucedido con otras disciplinas u otras artes. Así mismo, continuando por esta misma línea, Jacqueline Nacache en su libro “El Actor del cine” plantea las dificultades de un análisis teórico sobre la tarea del actor cinematográfico. Afirma que la mayor parte de los trabajos sobre el cine se refieren a su condición de lenguaje, en tanto relato o arte visual y sonoro, mientras que, desde una perspectiva histórica, se estudian obras de directores, estilos individuales o colectivos, e influencias (2006). Nacache sostiene que el estatuto del actor de cine “permanecerá durante mucho tiempo al margen de la teoría” (2006, p.25).

Con todo esto, se torna importante también comprender que, aunque en análisis que busquen hacerse sobre esta falta de la llamaría teoría de la actuación, se pueden encontrar observaciones dispersas sobre la relación establecida entre algunos realizadores y sus actores que, aunque ya se ha mencionado anteriormente en apartes anteriores, es importante recalcar algunos pequeños ejemplos que permiten observar que estos trabajos no permiten llegar a la elucidación teórica de la actuación. Por una parte, tenemos a Alfred Hitchcock y el singular vínculo que tenía con sus actrices, pues, en resumidas cuentas, según lo manifiesta el escritor Donald Spoto en su libro Alfred Hitchcock: La Cara Oculta del Genio (1983), el director tenía una necesidad “compulsiva” por construir figuras radiantes alrededor de las cuales giraran las tramas siniestras y casi siempre aterradoras de sus grandes películas. Mientras Any Ondra, Madeleine Carroll, Carole Lombard, Joan Fontain fueron anuncios de la imagen ideal que Alfred Hitchcock tenía en mente, las grandes Grace Kelly, Vera Miles, Janet Leigh, Kim Novak, Doris Day, Eva Marie Saint y en especial Tippi Hedren fueron la depuración de la forma en que la Hitchcock deseaba mostrar su ideal femenino. Pero en especial, fueron el epítome de la

mirada del director acerca del sexo. A la vez que Hitchcock construía diosas para el cine, detrás de cámara se convertía en un hombre controlador que en palabras de varios de quienes le rodearon e incluso, sus propias actrices, deseaba controlar hasta el mínimo aspecto de la vida de cada una de las mujeres que formaron parte de su universo cinematográfico. Desde su enfermiza pasión por Grace Kelly hasta el maltrato emocional y físico que sufrió Tippi Hedren, la relación de Hitchcock con sus actrices siempre fue incómoda, dura y en algunas ocasiones, violenta (Spoto, 1983).

Por otro lado, la relación entre Joseph Von Sternberg y su musa Marlene Dietrich, cuyo vínculo es conocido en el medio él siendo aquel que la descubre y tal como un Pígalión fue moldeando ese trozo de cine universal, estableciendo que la actriz nunca volvería a estar mejor que como aquella alegre Lola-Lola del cabaré berlinés 'El ángel azul' (1930). Hicieron 7 películas juntos, empezando por *El Ángel Azul* (1930), *Marruecos* (1930), *Dishonored* (1931), *Blonde Venus* (1932), *Shanghái Express* (1932), *Scarlett Empress* (1934) y *The Devil is a Woman* (1935), se podría decir que Sternberg terminó de formar la imagen de mito erótico y Femme fatale de Marlene, la hizo ser objeto de deseo, heroína, mártir, y mujer en lucha contra circunstancias adversas en un mundo de hombres, el rostro de Marlene Dietrich fotografiado por Sternberg es ya mítica. Para ella, él fue su director favorito y además su Pígalión, para él un hallazgo insustituible.

Un ejemplo más sería el vínculo entre Françoise Truffaut y Jean Pierre Léaud, cuya relación no se remonta solo a ver a un mismo personaje crecer a lo largo de cinco largometrajes, sino comprobar cómo el actor crece parejo con él, y siempre de la mano del mismo director. Este vínculo nace con la creación del personaje Antoine Doinel por Françoise Truffaut a quien encarnaría Jean Pierre Léaud, toda la saga de este personaje se presenta de manera progresiva, comenzando con ***Los cuatrocientos golpes*** (*Les Quatre cents coups*, 1959) con los pesares y rebeldías del niño malquerido, enseguida, el

corto perteneciente a la película *L'amour à vingt ans* (1962) donde Antoine vive un amor platónico con una muchacha llamada Colette. Después, Antoine en pos de trabajo y de novia, cortejando a una chica formal violinista, Christine Darbon (Claude Jade) **Besos robados** (*Baisers volés*, 1968). Se continúa con los avatares de la vida matrimonial con Christine, un embarazo y la irrupción de una japonesita de película en **Domicilio conyugal** (*Domicile conjugal*, 1970). Y, para terminar, en **El amor en fuga** (*L'amour en fuite*, 1978), Antoine, al borde del divorcio de Christine-Claude Jade, se reencuentra con la primera novia, lo que le permite relatar la historia de su vida y sus amores.

Ahora bien, al hacer un pequeño recorrido por unos cuantos casos de las relaciones de actores en sus diferentes trabajos. No obstante, lo anterior, Karina Mauro en su artículo *Actuación Cinematográfica y Análisis Teórico* (2014) hace referencia a que a pesar de la escasez de material teórico acerca de la actuación cinematográfica, en cualquier rastreo bibliográfico inicial pueden reconocerse aportes de varios estudios que, si bien están centrados en otros aspectos del arte cinematográfico, se refieren a cuestiones que involucran al actor. En este sentido, no nos centraremos directamente en esos aspectos como tal, es decir, en sus inicios investigativos, pues de cierta manera se alejaría del tema en cuestión que estamos abordando, pero, para no pasar por alto esto, mencionaremos dos casos que de cierta manera dejan ver como el trabajo de los actores en el ámbito internacional, específicamente Estados Unidos, dentro de una industria tan grande como lo es Hollywood, además de tener en cuenta que en la esfera del Derecho de Autor (los llamados "Copyright" en USA), tiene relación con la manera en cómo se han desarrollado en Colombia al estar relacionados mediante tratados internacionales ligados a la OMPI, como lo serían la Convención de Berna y los Acuerdos sobre Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC).

En primera medida abordaremos el caso de Crispin Glover, quien interpretó a George McFly en la primera película de la trilogía *Back to the Future* (1985), el cual al retirarse del proyecto después de finalizar las grabaciones de la primera película por controversias con el productor Bob Gale y algunos otros aspectos con los que no estaba de acuerdo, fue reemplazado no solo por otro actor, sino que este actor por órdenes del estudio usó una prótesis con el molde del rostro de Crispin Glover para hacer parecer que este continuaba en el proyecto, lo que causó controversias de carácter legal y sentó un precedente en la industria cinematográfica sobre el uso de la imagen de los actores sin su consentimiento.

Por otro lado, el siguiente caso sería sobre lo relacionado con los llamados actores de método, para esto hay que entender que el también llamado método o la aplicación del sistema Stanislavski, desarrollado por el actor y director Konstantín Stanislavski y dejado por escrito en sus libros *Un actor se prepara* (1936), *La construcción del personaje* (1948) y *Creando un rol* (1957), básicamente estableciendo que un actor de método es aquel que tiene un control total sobre sí mismo en la creación de sus personajes, al conjugar de manera expresiva cuerpo y voz, y ser consciente de su significación en la obra a representar. Algunos ejemplos de los más conocidos acerca de actores que han usado el método son Robert de Niro en *Taxi Driver* (1976) quién sacó el carnet de taxista y estuvo conduciendo como uno por las calles de Nueva York para prepararse para su papel de Travis Bickle, Daniel Day-Lewis obligaba a todos a dirigirse a él como Lincoln en la película del mismo nombre de Steven Spielberg (2012), y otro montón de actores que incluso han llegado a realizar cambios físicos muy intensos como sería el caso de Christian Bale y su gran pérdida de peso para *El Maquinista* (2004). Ahora bien, el caso del documental *Jim & Andy* (2017) da muestra de que el choque de personalidades cómicas entre el actor Jim Carrey y el personaje que encarnaba del personaje Andy

Kauffman iba mucho más allá que un simple trabajo de actuación limitado al guión predeterminado. Jim Carrey interpretó a Andy Kauffman en la película *Man On the Moon* (1999), dirigida por Milos Forman, en la que se propuso retratar un biopic sobre este peculiarísimo comediante. Andy Kaufman, hijo prototípico de la cultura *beat*, pasó toda su carrera intentando forzar los límites del humor tanto por la vía de la agresividad como por la del absurdo. Actuaciones desconcertantes como el playback de la sintonía de Superratón o la lectura íntegra de 'El gran Gatsby' (1926) encontraban su contrapartida en sus experimentos con la "lucha libre intersexos" o la creación del actor de música *lounge* extrema Tony Clifton, protagonista de la anécdota más brutal de Jim y Andy ambientada en la Mansión Playboy. Pero 'Jim y Andy' es algo más que la crónica de una transformación para un rodaje, o incluso el retrato de una obsesión de un artista por otro o un análisis de las similitudes entre ambos. El material del que parte el documental es una serie de grabaciones tras las cámaras que permanecieron ocultas en el despacho de Jim Carrey durante veinte años. Sólo ahora han visto la luz, tras el empeño de Spike Jonze, productor del documental, a través del cual se observa en un fragmento de la entrevista que se menciona que por contrato Carrey no podía revelar las cintas del detrás de cámaras y making-off que estaba llevando a cabo, así que fue un respeto a ese acuerdo y la petición del director Milos Forman (*Jim & Andy: The great beyond*, 2017).

### **6.3. Contexto cinematográfico en Colombia, expedición de la Ley Fanny Mikey y breve mención de la Ley Pepe Sánchez.**

Para el tratamiento de este aparte, se tendrá en cuenta el libro "Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura" (2009) de Juana Suárez, y el artículo titulado "De La Indiferencia Pública a La Protección de los Autores e actores de las Producciones de Cine en Colombia, a propósito de la Ley Pepe Sánchez De 2017" (2018), de Flórez et. al. Ahora bien, como se ha mencionado con anterioridad, la Ley Fanny

Mickey (Ley 1403 de 2010) ha marcado un gran avance en la protección de los derechos patrimoniales de los actores, que a lo largo de este trabajo se ha podido evidenciar que estos artistas son un elemento determinante en la creación y apreciación de las obras audiovisuales. Sin embargo, la producción legislativa en Colombia, en específico la relacionada con los temas de Derecho de Autor y el establecimiento de una regulación del cine en el territorio como una industria seria, siempre se caracterizó por no estar a la altura y progreso de la industria fílmica en Colombia, debido al “(...) poco interés del Gobierno Nacional por fomentar la producción y el desarrollo de la industria cinematográfica, se hizo evidente en el hecho de que la Ley 9 de 1942 solo fue reglamentada 25 años después, en 1977, por medio del decreto reglamentario 2288.<sup>36</sup>. (Flórez et al., 2018, p. 5). En adición a lo anterior, Suárez (2009) comenta:

La llegada del cine a Colombia se dio en circunstancias similares a otros países latinoamericanos. Como tal, el cine llegó de la mano de la modernización y del periodo de industrialización; no se concibió necesariamente como un medio de desarrollo artístico sino como un posible negocio. (sin p.)

Lo tratado en el acápite anterior, es apenas un breve esbozo de la situación legislativa en relación a la industria fílmica en Colombia, la cual se ha mantenido hasta la actualidad, sin embargo es necesaria su mención para poder entender las circunstancias ulteriores a la expedición de la Ley Fanny Mikey; ahora, se aportará algo del medio cinematográfico en Colombia.

Por consiguiente, el cine se catapultó por una parte como el desarrollo del arte, aunque otras personas se percataron de su potencial para comunicar mensajes de todo tipo, tales como políticos y empresarios. Ejemplo de esto son:

“Los Noticieros de los Acevedo, particularmente aquellos producidos durante el periodo presidencial de Enrique Olaya Herrera (1930-1934), dan cuenta de la estrecha relación entre el cine y la tecnología y la tendencia en esos tiempos de acomodar la labor fílmica al proselitismo político.” (Suárez, 2009).

La cita anterior permite ver cómo ciertas personas que hacían parte de la política (y también de los altos mandos, como el ex-presidente Enrique Olaya Herrera) y algunos sectores empresariales apreciaban de manera superficial el potencial del cine, sin embargo sus esfuerzos no estaban enfocados en una regulación certera de este tema, como el productor Gonzalo Mejía (1884-1956) el cual fue un empresario muy acaudalado, llegando a ser inversionista de empresas como Avianca y Coltejer, además de ser representante de compañías como General Motors, Oldsmobile y la Buick en Colombia, y que luego de visitar los Estados Unidos en 1914 quedara fascinado con el potencial del cine, y esto lo motivó a llevar a cabo la producción *Bajo el cielo antioqueño*, pero con la condición de que su esposa Alicia Arango y él fueran los protagonistas (Ob cit., 2009). Por consiguiente Suárez (2009) menciona algo muy llamativo sobre esta producción cinematográfica, por los tópicos que empezaron a ocupar las tramas de las primeras filmaciones en Colombia:

Si bien el crítico literario Idelber Avelar Ha caracterizado la novela de Tomás carrasquilla *Frutos de mi Tierra* como una obra en la que, por primera vez en Colombia *el dinero comenzó a ocupar un lugar central en la ficción*, se podría decir que *Bajo el cielo antioqueño* es su homólogo fílmico (2004: xx, énfasis en el original). Al igual que la novela de Carrasquilla, en *Bajo el cielo antioqueño* el tema del amor aparece contaminado por el flujo de capital y el intercambio de negocios. En realidad, la historia de amor y el dilema moral de Lina, son una excusa para documentar el vector progresista y la rúbrica industrial de Antioquia. (sin pp.)

Con la intención de guiar el contexto cinematográfico en Colombia, ahora se mencionará ciertos aspectos históricos en los que se aprecia el papel de las empresas productoras, que gracias a ciertas Leyes expedidas en las primeras décadas del siglo XXI, se pudo impulsar el sector fílmico en el territorio. De ahí, se pueden mencionar las siguientes Leyes: La Ley 814 de 2003, “que dicta normas para fomentar la actividad cinematográfica” en Colombia y la Ley 1556 de 2012, “por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”. En cuanto a la Ley 814 de 2003, Flórez et al. (2018) dice:

Esta permitió un incremento en la producción nacional al crear el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) financiado por una contribución realizada por los exhibidores y distribuidores, que consiste en una cuota de entre el 5 % y 8,5 % del precio de la boletería de todas las películas que proyecten.<sup>87</sup> Así, por lo menos el 70 % de los ingresos del FDC se destinan a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos.<sup>88</sup> Igualmente, se establecieron reducciones en el pago de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, por la exhibición y distribución de películas de producción nacional<sup>89</sup> y se definieron beneficios tributarios que incentivan la donación o inversión en producción cinematográfica.<sup>90</sup> (VII: parr. 1)

Sin duda, el apoyo estatal en proyectos de promoción relacionados al desarrollo del campo cinematográfico, propició un ambiente para los creadores de piezas fílmicas y esto a su vez generó que las producciones tengan una mejor calidad, y esto también permitió establecer contratos que ayudaron a expandir la industria cinematográfica. (Flórez et al, 2018).

Entonces, previo a tratar el contenido y el aporte de la Ley Fanny Mikey, es preciso mencionar una Ley que se promulgó en los años 40's, siendo esta un antecedente importante en relación a la autoría en las obras audiovisuales. Fue la Ley 86 de 1946 que empezó a establecer conceptos como los Derechos de Autor y las otras personas que están presentes en la producción de las obras audiovisuales a saber, el director, guionista, el productor y los actores; como lo menciona Flórez, et al. (2018):

Esta Ley hace una importante mención a los derechos surgidos de las obras cinematográficas, ya que estableció que el productor de la película, salvo pacto en contrario tenía derechos iguales con el autor del argumento y el compositor de la música si la hubiere. Sin embargo, el productor podía proyectarla sin el consentimiento del autor del argumento o del compositor, sin perjuicio de los derechos que surgieran por la colaboración. Sin embargo, tanto el autor del argumento como el compositor de la música, podían publicar separadamente como una obra literaria o artística de otra especie y publicar y ejecutar por separado la música, respectivamente.<sup>51</sup> (IV: parr. 7)

A continuación y con el fin de ampliar la cita anterior, se trae a colación un artículo de la Ley 86 de 1946, puesto que al compararlo con el contenido de la Ley Fanny Mikey, se puede hallar cierta similitud entre estas dos normas; entonces, el artículo 43 dispone:

**ARTÍCULO 43.** El intérprete de una obra teatral, musical o literaria tiene los siguientes derechos:

**1. Puede exigir una remuneración por su interpretación a quien la retransmita por medio de la radiotelefonía o de la televisión, o la imprima sobre disco, película, cinta o cualquier elemento apto para la reproducción sonora, o visual.**

Si no hubo acuerdo previo o no se puede llegar a un arreglo ulterior, la remuneración será fijada por el Juez, previo juicio sumario.

**2. Puede oponerse a la divulgación de su interpretación, siempre que de la reproducción de la misma se siga un grave e injusto perjuicio para sus intereses artísticos.** Si la ejecución ha sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición incumbe al director del coro o de la orquesta. (negrilla adicional).

La siguiente cita ilustra un poco sobre el objeto y génesis de la Ley Fanny Mikey,

de forma que:

En cuanto a los derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes de obras cinematográficas, la Ley 1403 de 2010, o llamada también Ley Fanny Mikey, en honor a la actriz y directora que lo promovió, modificó el **artículo 168 de la Ley 23 de 1982 y permitió que los artistas y actores de este tipo de obras percibieran una remuneración equitativa por la comunicación pública de sus obras audiovisuales.** (Ob cit., VII: parr. 5). (negrilla y subrayado adicional)

Ahora bien, siendo solo dos artículos el contenido de la Ley Fanny Mikey, se citará a continuación todo el texto de la norma:

**ARTÍCULO 1o.** Adiciónese el artículo 168 de la Ley 23 de 1982, el cual quedará así:

**Artículo 168.** Desde el momento en que los artistas, intérpretes o ejecutantes autoricen la incorporación de su interpretación o ejecución en una fijación de imagen o de imágenes y sonidos, no tendrán aplicación las disposiciones contenidas en los apartes b) y c) del artículo 166<sup>14</sup> y c) del artículo 167 anteriores.

**PARÁGRAFO 1o.** Sin perjuicio de lo contemplado en el párrafo anterior, los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales conservarán, en todo caso, el derecho a percibir una remuneración equitativa por la comunicación pública, incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial al público, de las obras y grabaciones

---

<sup>14</sup> **NOTA: ARTÍCULO 166.** Los artistas intérpretes o ejecutantes, tienen respecto de sus interpretaciones o ejecuciones el derecho exclusivo de autorizar o prohibir: "(...) **b)** La fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas; **c)** La reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas por cualquier manera o forma, permanente o temporal, mediante cualquier procedimiento incluyendo el almacenamiento temporal en forma electrónica;(...)"

**ARTÍCULO 167:** Salvo estipulación en contrario que se entenderá que: **c)** La autorización de radiodifusión y de fijar la interpretación o la ejecución, no implica la autorización de reproducir la fijación, y (...)"

audiovisuales donde se encuentren fijadas sus interpretaciones o ejecuciones. **En ejercicio de este derecho no podrán prohibir, alterar o suspender la producción o la normal explotación comercial de la obra audiovisual por parte de su productor, utilizador o causahabiente.** (negrilla y subrayado adicional).

**<Inciso CONDICIONALMENTE executable>** Este derecho de remuneración se hará efectivo a través de las sociedades de gestión colectiva, constituidas y desarrolladas por los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales, conforme a las normas vigentes sobre derechos de autor y derechos conexos.

**PARÁGRAFO 2o.** No se considerará comunicación pública, para los efectos de esta Ley, la que se realice con fines estrictamente educativos, dentro del recinto o instalaciones de los institutos de educación, siempre que no se cobre suma alguna por el derecho de entrada. Así mismo, el pago o reconocimiento de este derecho de remuneración no le es aplicable a aquellos establecimientos abiertos al público que utilicen la obra audiovisual para el entretenimiento de sus trabajadores, o cuya finalidad de comunicación de la obra audiovisual no sea la de entretener con ella al público consumidor con ánimo de lucro o de ventas, sean ellos tiendas, bares, cantinas, supermercados, droguerías, salas de belleza, gimnasios y otros de distribución de productos y servicios.

**PARÁGRAFO 3o.** Para los fines de esta Ley ha de entenderse por artista intérprete a quien interprete un papel principal, secundario o de reparto, previsto en el correspondiente libreto de la obra audiovisual.

**ARTÍCULO 2o. VIGENCIA.** La presente Ley rige a partir de su promulgación.

Lo tratado hasta aquí, en cuanto a la legislación más reciente sobre los actores de obras audiovisuales, conmina a tratar de forma breve la Ley 1835 de 2017 que modifica el artículo 98 de la Ley 23 de 1982 “Sobre derechos de autor”, se establece una remuneración por comunicación pública a los autores de obras cinematográficas o “Ley Pepe Sánchez”. Como se explicó en el anterior capítulo, en la creación de obras audiovisuales están presentes muchos sujetos, entre los que se destacan el productor, el director (el cual puede ser también autor de la obra que dirige), el guionista, y los actores; con lo anterior es importante tener presente lo que la Ley 23 de 1982 dispone para los autores dentro de la obra cinematográfica, en su artículo 95:

**ARTÍCULO 95.-** Son autores de la obra cinematográfica:

- A. El Director o realizador;
- B. El autor del guion o libreto cinematográfico;

- C. El autor de la música;
- D. El dibujante o dibujantes, si se tratare de un diseño animado.

Así, como comenta Flórez et al. (2018) la intención de la Ley Pepe Sánchez, "(...) es dejar inmune la presunción de que los derechos patrimoniales pertenecen al productor, estableciendo, no obstante, que los autores conservan un derecho irrenunciable a recibir una remuneración proporcional por la comunicación pública de la obra, su disposición y alquiler comercial." (VII: parr. 4). Por ende, se puede apreciar con la expedición de esta Ley que el papel de los directores es fundamental, en la producción de obras audiovisuales, "a fin de consagrar en cabeza de los directores (...), derechos patrimoniales irrenunciables sobre ellas, para que perciban una parte de las regalías generadas por la exhibición en las salas nacionales y extranjeras." (Ob cit., parr. 2).

En suma, lo tratado en este capítulo permite ver que se han presentado casos en donde los autores de las obras y los actores de las mismas han tenido ciertas disputas, destacando que algunos de estos altercados han escalado a un litigio, siendo el caso de María Antonieta de las Nieves contra Roberto Gómez Bolaños. Tales conflictos siguen una línea, que está directamente relacionada con la interpretación del personaje llevada a cabo por el actor, donde este último alegaba la autoría del personaje. Luego, los demás casos se caracterizan por una marcada y desbordada actuación, llegando a tal extremo que el actor se apropió del personaje que interpretó; lo anterior es referencia a trabajo realizado por el actor Jim Carrey, en la película *Man on the Moon* (1999), y el documental *Jim & Andy* (2017). Para finalizar, en lo concerniente al contexto cinematográfico colombiano, se aprecia que tanto la Ley Fanny Mikey como la Ley Pepe Sánchez, constituyen un gran avance en la protección de derechos de los actores y autores en las obras audiovisuales.

## 7. CONCLUSIONES

Actualmente, tanto en teatro, cine y televisión existen innumerables personas las cuales hacen posible la creación de las obras audiovisuales. La problemática de este texto, se enfocó principalmente en el análisis de los actores y la posibilidad de que sean reconocidos como autores de los personajes por estos interpretados en las obras audiovisuales. Sin embargo, la investigación reveló que tanto el director, el guionista y el productor, siempre han sido elementos fundamentales para la creación de este tipo de obras.

Inicialmente, en cuanto al marco jurídico sobre el Derecho de Autor, vemos que está integrado por normas nacionales, comunitarias e internacionales. En relación a estas últimas, cabe resaltar que algunas son de vieja data, a saber: el Convenio de Berna de 1886. Esta norma ha sido importante para el establecimiento de principios que rigen al Derecho de Autor y los Derechos Conexos, siendo los segundos los que actualmente se reconocen en nuestro país. Ahora bien, la gestación de estas normas transnacionales, son evidencia de la intención de los estados por contribuir a una ampliación y unificación de la protección de los derechos que poseen los autores y partícipes de las obras audiovisuales. Así, la contribución de estas normas provenientes de organizaciones como la OMPI o la CAN, han contribuido de forma eficaz al establecimiento de una regulación más amplia sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos en Colombia; además, con la expedición de la Ley Fanny Mikey, da cuenta del trabajo que realizan los actores, ya que esta consagró una remuneración obligatoria a los actores cuando se comunique al público una obra audiovisual donde este fijada su interpretación. Por último, se debe mencionar el Tratado de Beijing (2012), el cual terminó por refrendar la importancia de la expedición de la Ley Fanny Mikey, ya que este acabó por establecer en su artículo 11 la ya mencionada remuneración de la ley colombiana.

Ahora bien, no obstante los relevantes aportes que hacen los actores a los personajes que interpretan en obras audiovisuales, como su cuerpo, sus gestos, trucos o aprendizajes internos y externos para dar vida al personaje de papel, consideramos que actualmente en nuestro ordenamiento jurídico no es dable otorgarles Derecho de Autor respecto de los mismos. Lo anterior dado que en primer lugar, los actores realizan su trabajo basados en la existencia de un personaje que emanó de una obra previa, esto es el personaje creado por el guionista, libretista o director de la obra, según sea el caso, además de que la caracterización que estos hacen del personaje, se ve fuertemente influenciada, entre otros, por el director de la obra audiovisual. Un segundo motivo, según lo dispuesto en el marco normativo del Derecho de Autor en Colombia, se otorga mayor importancia a los derechos de los autores de las obras audiovisuales frente a los actores, y esto se puede corroborar con lo dispuesto en el artículo 95 de la Ley 23 de 1993. Para terminar, los actores pueden cumplir los requisitos de originalidad en su interpretación, siendo que esta sea una creación forma del intelecto humano, con individualidad y que pueda ser reproducida por algún medio conocido o por conocer (Sentencia C-069/2019), pero por los motivos mencionados es inviable el reconocimiento como autores de sus interpretaciones.

Así mismo, consideramos que los aportes provenientes de los actores respecto del desarrollo de un personaje en un obra audiovisual, no llegan a ser determinantes para equiparar la caracterización que realiza respecto de un personaje, como una creación propia. Es verdad que los actores emplean técnicas como el método y la improvisación, para lograr los resultados deseados; aun así, no es posible apreciar el trabajo de los actores, sin la influencia de los demás integrantes de las obra audiovisuales; así, las indicaciones que hizo el director al actor, o lo que se plasmó en el guión, o como estaba construido el personaje desde un inicio en la obra. Ejemplo de lo anterior es, el aspecto

que tiene la obra por la iluminación dada por el director de fotografía, la forma en cómo se desarrollan los diálogos entre los personajes atribuido al guionista, el ritmo de las escenas, los diferentes tomas realizadas a cada escena, entre otros. Entonces, con lo anteriormente dicho, una obra audiovisual puede llegar a ser muy maleable en razón a lo que se quiera contar o mostrar con esta, y los actores son un elemento importante para transmitir las historias de las obras, pero su labor es solo un pequeño porcentaje de todo lo que hay detrás del proceso creativo y la construcción de la obra audiovisual como tal.

Si bien, pudimos ver algunos casos donde la interpretación de ciertos actores llamó tanto la atención, que al menos en uno de los casos abordados, se consideró a la actriz como dueña del personaje. Lo último hace referencia a la disputa legal, entre María Antonieta de las Nieves contra Roberto Gómez Bolaños, por el personaje de “La Chilindrina” de la reconocida serie de televisión “El Chavo del Ocho”. Sobre este caso, se debe resaltar que Gómez Bolaños perdió la titularidad del personaje, en razón a que no realizó la renovación de Reserva al Uso Exclusivo del Personaje de Caracterización Humana; y luego, según los datos arrojados en la investigación, De las Nieves solicitó dicho trámite para que sea considerada titular del personaje amparada en la legislación autoral Mexicana, que es visiblemente más amplia que la nuestra, ya que los artículos citados 176 y 177 de la Ley Federal de Derecho de Autor y el 76 del Reglamento de dicha ley, estipulan que una persona puede solicitar la Reserva al Uso Exclusivo del Personaje de Caracterización Humana. Lo anterior, corresponde a la posición planteada por Viascán (2016), de la cual expresamos estar de acuerdo:

Podemos decir que en México, al menos de una manera parcial, se reconoce la impronta del autor en el personaje y sin calificarlo como obra se conceden, mediante el otorgamiento de una reserva de derechos, facultades de uso y explotación respecto de las características físicas y psicológicas de dicho personaje, pero no sólo a su autor, sino a cualquier tercero que lo solicite y cumpla con los requisitos que para dicho trámite establece la legislación autoral, con lo cual este esfuerzo legislativo se ve soslayado en demérito de los autores de personajes. (p. 40)

No obstante lo anterior, la legislación vigente en Colombia no deja desamparados a los actores, ya que si poseen una protección patrimonial y moral a su trabajo artístico e interpretativo. Lo anterior, permite por una parte el desarrollo de las artes, en este caso las artes escénicas y las producciones fílmicas, para que sigan en aumento y se constituyan, por una parte, como un gran aporte al bien inmaterial de la cultura del país, además del establecimiento del sector fílmico como una industria fructífera y atractiva para la inversión.

Así, cuando la Ley 23 de 1982 se expidió, se tenía que el productor era el único que tenía plena disposición de la obra audiovisual, es decir, este podía explotarla comercialmente debido a que es titular de derechos patrimoniales sobre esta, además de no tener ningún deber legal de reconocer regalía alguna, por la comunicación al público de la obra a los demás partícipes de esta. Ahora bien, los autores (mencionados con anterioridad) de la obra cinematográfica según el artículo 95 de la Ley 23 de 1982, tienen como tal derechos morales sobre esta; sin embargo con la entrada en vigencia de la Ley Pepe Sánchez, se les reconoce una remuneración irrenunciable a estos, por cada vez que se transmita al público la obra. De la misma forma opera la Ley Fanny Mikey, donde se les reconoce una remuneración irrenunciable a los actores en el momento que se transmitan las obras donde estén fijadas sus interpretaciones. Entonces, como tal los actores son titulares de Derechos Conexos, estos comprenden tanto derechos patrimoniales como derechos morales. El aspecto patrimonial lo encontramos tanto, en los artículo 166 de la Ley 23 de 1982, como en el artículo 168 el cual fue adicionado por la Ley Fanny Mickey y es donde se establece la mencionada remuneración. Así, los actores si poseen protección de sus interpretaciones en las obras en las que participan, pero son limitados y atendiendo lo dispuesto en la parte final del párrafo 1° del artículo 168, los actores tendrán tal remuneración, sin embargo, no se entenderá de ninguna forma como

una prerrogativa para obstaculizar la normal explotación de la obra, por parte del productor.

## REFERENCIAS.

ARIAS, JOGHIS SEUDYN. (2011). "Detrás de la función del director teatral". UNIVERSIDAD DEL VALLE, Cali. 17-21. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9591/CB-0449792LAD.pdf?sequence=1#:~:text=El%20director%20de%20teatro%20es,un%20objeto%20en%20la%20puesta.>

Atehortúa, Jerónimo. *Los cines por venir: Diálogos con autores contemporáneos*. Editorial Planeta Colombiana S.A. 2020.

Bermúdez Benítez, L. L. (2003). *El marco conceptual del derecho de autor*. Ciencias de La Información, 34(1), 19–23.

Bernal Guzmán, J. (2019). *De la Ley 1915 de 2018 al Tratado de Libre Comercio entre Colombia y Estados Unidos: algunas implicaciones para la protección del autor y su obra en el entorno digital*. Revista La Propiedad Inmaterial, (27), 25–68. <https://doi.org/10.18601/16571959.n27.02>

Cerda Silva, Alberto. (2011). *Armonización de los Derechos de Autor en la Comunidad Andina: Hacia un Nuevo Régimen Común*. Ius et Praxis, 17(2), 231-282. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-00122011000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-00122011000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=en)

Charria García, Fernando (2001). *Derechos de Autor en Colombia*, Primera Edición, Instituto Departamental de Bellas Artes - Cali, pp. 17-19.

De las Nieves, María Antonieta. (2015). *Había una vez una niña en la vecindad*. Editorial Planeta Mexicana S.A.

Egri, Lajos (2009) *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, Primera Edición en Español, p. 13.

Eisenstein L., Elizabeth (2010). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. Primera edición, traducción de Kenya Bello. – México: FCE, Librería. P. 26

Flórez Acero, G. D., Salazar Castillo, S., & Acevedo Pérez, C. E. (2018). *De La Indiferencia Pública a La Protección De Los Autores E Intérpretes De Las Producciones De Cine en Colombia, a Propósito De La Ley Pepe Sánchez De 2017*. Universitas, 67(136), 57–23. <https://doi-org.bdbib.javerianacali.edu.co/10.11144/Javeriana.vj136.dipp>

Gutiérrez Correa, Martha Leticia (2014). *EL CINE DE AUTOR DEL CINE MODERNO AL CINE POSMODERNO*. Razón y Palabra, (87), [fecha de Consulta 7 de Mayo de 2022]. ISSN: . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505030>

INDAUTOR. (2003). *PRIMERA RESOLUCIÓN INDAUTOR*. No. 1. <https://www.indautor.gob.mx/publicaciones.php>

LIPSZYC, Delia (1993). *Derecho de Autor y Derechos Conexos*. Ediciones Unesco/Cerlacl/Zavalía.

Méndez, M. M. (2001). La originalidad en el arte. Aproximación al concepto de Hauser. *Islas*, 43(129), 95–101. <https://search-ebSCOhost.com.bdbib.javerianacali.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=21092622&lang=es&site=ehost-live>.

Mitchell Beazley Encyclopaedias Limited. (1980-1982). *El cine como séptimo arte*. El arte. España. Salvat Editores SA. 1985, p. 152.

Murillo Chávez J. A. "Esbozos sobre el derecho de la propiedad intelectual en el cine", *Revista La Propiedad Inmaterial* no. 26, Universidad Externado de Colombia, julio-diciembre 2018, pp. 211-251. <https://doi.org/10.18601/16571959.n26.09>

NEMIEROVICH-DANCHENKO, VLADIMIR (1952). "Herencia Teatral", Editorial Iskustvo, Moscú, pp. 256-258.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI): "Glosario derecho de autor y derecho conexo" (Autor Principal: Gyorgy Boytha). Ginebra, Voz 53.

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual [WIPO]. (2022, 10 de mayo). *La Protección Internacional Del Derecho De Autor Y De Los Derechos Conexos*. [https://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/es/activities/pdf/international\\_protection.pdf](https://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/es/activities/pdf/international_protection.pdf)

Organización Mundial del Comercio [OMC]. (2022, 10 de mayo). *Acuerdo sobre los ADPIC: visión general*. [https://www.wto.org/spanish/tratop\\_s/trips\\_s/intel2\\_s.htm#top](https://www.wto.org/spanish/tratop_s/trips_s/intel2_s.htm#top)

Pabón Cadavid, J. A. (2009). *Aproximación a la historia del derecho de autor: antecedentes normativos*. *Revista La Propiedad Inmaterial*, (13), 59–104. Recuperado a partir de: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/457>

Palacio Puerta, M. (2013). "Conflicto de Leyes al interior del régimen común de derechos de autor y derechos conexos de la Comunidad Andina de Naciones", *La Propiedad Inmaterial*, n.º 17, pp. 205-222. Tomado de: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/3586/3803>

Zoom F7 (2022, 25 mayo). ¿Cine de arte, comercial, de autor, de culto? | Video ensayo. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=W5\\_IT3A4tgE](https://www.youtube.com/watch?v=W5_IT3A4tgE)

Plata López, Luis Carlos (2007). *INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS ECONÓMICO DE LOS DERECHOS DE AUTOR*, *Revista de Derecho*, Barranquilla, Universidad del Norte, 28: 282-297, 2007.

Proyecto Final de Carrera de Patricia Latorre (2011), "Cortometraje Documental sobre la formación del intérprete en las escuelas de interpretación". Escuela Politécnica Superior de Gandía. Valencia. <https://www.youtube.com/watch?v=5qqRrKjBdK4>

Quintero, Adyel. (2015). *Dos miradas al cine: entre la dramaturgia y la puesta en escena*. Bogotá D. C: Corporación Universitaria UNITEC. Pp. 97-103.

Rodríguez López, Ramiro (2012). *EL DERECHO DE AUTOR EN COLOMBIA DESDE UNA PERSPECTIVA HUMANISTA*. Prolegómenos. Derechos y Valores, XV(30),141-159.[fecha de Consulta 2 de febrero de 2022]. ISSN: 0121-182X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87625443008>

Rosado, Yordi. (2021, 21 de febrero). *MARÍA ANTONIETA DE LAS NIEVES, SECRETOS detrás de "LA CHILINDRINA"* | La entrevista con Yordi Rosado. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ITQ45VsLsLg>

STANISLAVSKI, CONSTANTIN. (1980). *"El trabajo del intérprete sobre sí mismo"*. Editorial Quetzal, Madrid. 144-147.

Strasberg, L. (2017) *A dream of passion. The development of the method*. 1987. Davada Enterprises, Ltd. Emecé Editores SA. Argentina. [https://kupdf.net/download/un-sue-ntilde-o-de-pasi-oacute-n-la-elaboraci-oacute-n-del-m-eacute-todo-lee-strasberg\\_58f9f9cadc0d60a936959ec7\\_pdf](https://kupdf.net/download/un-sue-ntilde-o-de-pasi-oacute-n-la-elaboraci-oacute-n-del-m-eacute-todo-lee-strasberg_58f9f9cadc0d60a936959ec7_pdf)

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Universidad del Valle. Tomado de: <https://www-digitaliapublishing-com.bdbib.javerianacali.edu.co/a/48441>

Viascán Castillo, C. (2016). *El personaje humano como creación autoral autónoma*. Revista La Propiedad Inmaterial N° 21, Universidad Externado de Colombia, pp.25-45. Tomado de: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/4601>

Wladyslaw, Tatarkiewicz (1991). *Historia de la estética III. La estética moderna*. Madrid, Akal.

Zoom F7 (2022, 25 mayo). *¿Cine de arte, comercial, de autor, de culto?* | Video ensayo. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=W5\\_IT3A4tgE](https://www.youtube.com/watch?v=W5_IT3A4tgE)

Zubiaur Carreño, F. (2008). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, tercera Edición. Ediciones Universidad de Navarra, pp. 123-134 <https://www-digitaliapublishing-com.bdbib.javerianacali.edu.co/a/51311>

Constitución Política de Colombia (1991)  
[http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion\\_politica\\_1991.html](http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html)

## **JURISPRUDENCIA:**

### *CORTE CONSTITUCIONAL*

Sentencia C-069 de 2019 | Magistrado Ponente LUIS GUILLERMO GUERRERO PÉREZ

### *CORTE SUPREMA DE JUSTICIA*

Sentencia sala de Casación Penal, Sentencia del 28 de Mayo de 2010, Casación Rad. No. 31403 | Magistrado Ponente Sigifredo Espinosa Pérez

**LEYES:**

Ley 23 de 1982  
[https://xperta-legis-co.bdbib.javerianacali.edu.co/visor/legcol/legcol\\_759920413cccf034e0430a010151f034/coleccion-de-legislacion-colombiana/Ley-23-de-1982](https://xperta-legis-co.bdbib.javerianacali.edu.co/visor/legcol/legcol_759920413cccf034e0430a010151f034/coleccion-de-legislacion-colombiana/Ley-23-de-1982)

Ley 1403 de 2010 “Ley Fanny Mikey”.  
<https://www.lexbase.co/lexdocs/indice/2010/1403de2010#:~:text=Ley%201403%20de%202010%20%2D%20Colombia,o%20%E2%80%9CLey%20Fanny%20Mikey%20%E2%80%9D.>

Ley 1835 de 2017 por la cual se modifica el artículo 98 de la Ley 23 de 1982 “Sobre derechos de autor”, se establece una remuneración por comunicación pública a los autores de obras cinematográficas o “Ley Pepe Sánchez”.

Ley 1915 de 2018 “Por la cual se modifica la Ley 23 de 1982 y se establecen otras disposiciones en materia de derecho de autor y derechos conexos.”

Ley 1975 de 2019 “Por medio de la cual se expide la ley del actor para garantizar los derechos laborales y culturales de los actores y actrices en Colombia, fomentar oportunidades de empleo para quienes ejercen la actuación, y se dictan otras disposiciones.” [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_1975\\_2019.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1975_2019.html)

**LEGISLACIÓN MEXICANA**

Ley Federal del Derecho de Autor (24 de Diciembre de 1996)  
[https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122\\_010720.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf)

Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor (22 de Mayo de 1998)  
[https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg\\_LFDA.pdf](https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFDA.pdf)

**TRATADOS INTERNACIONALES**

ADPIC - Ley 170 de 1994 Ley 170 de 1994 “Por medio de la cual se aprueba el Acuerdo por el que se establece la "Organización Mundial de Comercio (OMC)", suscrito en Marrakech (Marruecos) el 15 de abril de 1994, sus acuerdos multilaterales anexos y el Acuerdo Plurilateral anexo sobre la Carne de Bovino”  
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=37805>

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886)

El Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), adoptado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996, suscrito por Colombia por medio de la Ley 545 del 23 de diciembre de 1999

Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor (WCT)", adoptado en Ginebra, el 20 de diciembre de 1996 y suscrito por Colombia por medio de La Ley 565 de 2000.

Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, adoptado por la Conferencia Diplomática el 24 de junio de 2012.

Declaración Universal de los Derechos Humanos: Artículo 27, tomado de: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Decisión 351 de 1993, de Comunidad Andina de Naciones (CAN), que establece el Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos.