

**LA PROTECCIÓN DE INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES
AUDIOVISUALES EN COLOMBIA**

**ANDREA CAROLINA PERDOMO MARGFOY
MARTHA CATALINA RODRÍGUEZ CERVANTES
LAURA JEANNETTE RUEDA QUINTERO**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS
ESPECIALIZACIÓN DERECHO COMERCIAL
BOGOTÁ D.C
2014**

**LA PROTECCIÓN DE INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES
AUDIOVISUALES EN COLOMBIA**

**ANDREA CAROLINA PERDOMO MARGFOY
MARTHA CATALINA RODRÍGUEZ CERVANTES
LAURA JEANNETTE RUEDA QUINTERO**

**Monografía realizada para optar el título de
Especialista en Derecho Comercial**

Director

Dr. GUSTAVO ADOLFO PALACIO CORREA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS
ESPECIALIZACIÓN DERECHO COMERCIAL
BOGOTÁ D.C
2014**

PÁGINA DE ACEPTACIÓN

Nota de aceptación

Bogotá, D. C., 10 de Marzo de 2014.

DEDICATORIA

A nuestras familias y maestros,
Gracias.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecemos a la Pontificia Universidad Javeriana que nos brindó el conocimiento especializado sobre el derecho comercial y nos permitió ratificar día a día nuestro amor al Derecho y la Justicia.

Igualmente nuestro aprecio y gratitud para todos los profesores con quienes compartimos en las aulas de clase, especialmente al Dr. Gustavo Adolfo Palacio Correa quien dedicó su tiempo a asesorar este trabajo monográfico, de forma tal que pueda ser un verdadero aporte a la Academia.

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de Junio de 1946

"La universidad no se hace responsable de los conceptos emitidos por sus alumnos en sus proyectos de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque los trabajos no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, que se vea en ellos el anhelo de buscar la verdad y la justicia".

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana.

RESUMEN

Esta monografía es un estudio exploratorio que se propone establecer la incidencia que la suscripción del Tratado Internacional de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, por parte del Estado Colombiano tendrá dentro del ordenamiento jurídico – una vez éste sea ratificado y entre en vigor –, partiendo de los derechos y de la protección que se otorga a las interpretaciones y ejecuciones audiovisuales dentro de los diversos negocios jurídicos nacionales e internacionales, teniendo en cuenta los valores económicos que se han generado a partir de los procesos de globalización a que Colombia está expuesta, como también a los cambios paradigmáticos que la Legislación está adoptando frente a estos derechos que están surgiendo y creando necesidades en la sociedad colombiana.

Se pretende verificar el efectivo desarrollo de los derechos y la protección de los intérpretes dentro del sistema Colombiano, con el fin de identificar los puntos clave de diferenciación frente a la regulación que propone el Tratado suscrito, para así plantear posibles modificaciones a la regulación actual, que permitan que éste – el Tratado – tenga plena aplicación en nuestro país una vez en vigencia, sin perder de vista el espíritu de su creación.

TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN.....	11
1. MARCO REFERENCIAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR DE ARTISTAS AUDIOVISUALES.....	13
1.1. Marco histórico.....	13
1.2. Marco conceptual.....	14
1.2.1. Obra audiovisual.....	14
1.2.2. Autores y Partícipes.....	15
1.2.3. Discusiones doctrinales sobre las obras audiovisuales: Videojuegos y obras multimedia.....	17
1.3. Breve referencia al derecho de autor.....	18
1.3.1. Derechos morales.....	18
1.3.2. Derechos patrimoniales.....	19
2. EL TRATADO DE BEIJING Y LAS NOVEDADES RESPECTO A LA PROTECCIÓN DE INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES AUDIOVISUALES	20
2.1. Antecedentes del Tratado de Beijing.....	20
2.1.1. Convención de Roma de 1961.....	20
2.1.2. Decisión Andina N° 351 de 1993.....	21
2.1.3. Tratado de la OMPI sobre interpretaciones y ejecuciones de fonogramas de 1996.....	21
2.1.4. Ley 1403 de 2010 - Ley Fanny Mikey.....	21
2.1.5. Convenio de Berna Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, de 1961.....	22
2.2. Definiciones relevantes del Tratado de Beijing.....	24
2.3. Ámbito de protección.....	25
2.3.1. Beneficiarios de la protección.....	25
2.3.2. Trato Nacional.....	25
2.3.3. Duración de la Protección	25

2.4.	Aspectos relevantes.	26
2.4.1.	Derechos Morales.	26
2.4.2.	Derechos Patrimoniales y autorización de uso.....	26
2.4.3.	Medidas de Protección.....	27
3.	PROTECCIÓN A LOS DERECHOS DE AUTOR DE ARTISTAS, INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES AUDIOVISUALES EN COLOMBIA	27
3.1.	Organizaciones De Gestión Colectiva	29
3.1.1.	Modalidades	30
3.1.2.	Funcionamiento de las organizaciones de gestión colectiva ...	31
3.1.3.	ACTORES SCG.	34
3.2.	Incidencia del Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales	34
3.2.1.	Derecho a la reproducción.	35
3.2.2.	Derecho de alquiler.	35
3.2.3.	Puesta a disposición al público.....	35
4.	LOS DERECHOS Y LA PROTECCION DE LOS INTERPRETES Y SUS OBRAS EN EL DERECHO COMPARADO	35
4.1.	Sistema anglosajón.	36
4.2.	Principales diferencias con el sistema continental respecto de la protección a las obras audiovisuales.	36
4.3.	Ámbito Latinoamericano.	37
4.3.1.	Argentina.	37
4.3.2.	Bolivia.	38
4.3.3.	Brasil.	38
4.3.4.	Costa Rica.	38
4.3.5.	Chile.	38
4.3.6.	Ecuador.	39
4.3.7.	México.	39
4.3.8.	Perú.....	39
4.3.9.	Uruguay.....	39

4.3.10. República Dominicana.....	40
4.3.11. Venezuela.	40
CONCLUSIONES	41
BIBLIOGRAFÍA.....	42

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta las nuevas tendencias mundiales, el fenómeno de la globalización y el surgimiento de la novación normativa, con este texto se pretende analizar los aspectos que la Legislación Colombiana ha acogido respecto de la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales. Esta investigación analiza los derechos y deberes que a su vez se generan en la sociedad por la implementación y regulación de este tema, entendiendo que han surgido en el mundo nuevas exigencias dentro de las relaciones comerciales y el mercado audiovisual.

En Colombia, hasta el momento es escasa la jurisprudencia desarrollada por parte de los jueces, que proporcionen una solución a las controversias generados respecto al reconocimiento de los derechos de artistas respecto de sus interpretaciones y ejecuciones. Así mismo, pocos doctrinantes se han ocupado de aclarar el sentido de esta regulación.

De ahí que, resulta fundamental analizar la incidencia de la suscripción del Tratado Internacional de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, por parte del Estado Colombiano, que si bien aún no ha sido ratificado e incorporado al ordenamiento jurídico, por tratarse de una nueva realidad jurídica adquiere gran relevancia por responder a las necesidades de los artistas respecto a la protección de sus derechos sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales.

Es por lo anteriormente expuesto, que este documento comienza con un capítulo denominado “Marco referencial de los derechos de autor de los artistas audiovisuales”, en el que se sitúa al lector históricamente, haciendo referencias a la cinematografía como una técnica desarrollada a partir de la secuencia de imágenes y el papel fundamental de la fotografía. Igualmente, se plantea un marco conceptual respecto de qué es una prestación audiovisual y las diferentes directrices de protección que el derecho de autor les otorga.

Así pues, en el capítulo segundo de la monografía, abordamos concretamente el instrumento internacional suscrito por Colombia. El capítulo “El Tratado de Beijing y las novedades respecto a la protección de interpretaciones y ejecuciones audiovisuales” pretende señalar los antecedentes legales encaminados a prestar protección como el Tratado de Beijing y hace un énfasis especial en las definiciones y el ámbito de protección que se incorpora.

Posteriormente, el capítulo tercero de la monografía, denominado “Protección a los derechos de autor de artistas, interpretaciones y ejecuciones audiovisuales en Colombia – evolución legislativa y jurisprudencial”, se estudia en profundidad el alcance de la legislación tal

como se concibe actualmente en Colombia para tales prestaciones y hacemos especial énfasis en las sociedades de gestión colectiva, explicando su estructura, funcionamiento y modalidades existentes.

A continuación, en el capítulo cuarto, se hace referencia a “Los derechos y la protección de los intérpretes y sus obras en el derecho comparado”, mediante el cual se pretende exponer las características y diferencias más significativas presentadas entre el sistema de protección de derechos de autor occidental o latino y el sistema anglosajón. Así mismo, teniendo en cuenta un enfoque latinoamericano, se señalan las diferencias presentadas entre países latinoamericanos que siguen un mismo sistema (Latino) pero que incorporan alcances distintos en su regulación interna en relación a esta materia.

Finalmente, se incorpora una serie de conclusiones y resultados obtenidos a lo largo de la monografía, mediante los que se pretende atender los objetivos planteados.

1. MARCO REFERENCIAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR DE ARTISTAS AUDIOVISUALES

*“Para investigar la verdad es preciso dudar, en cuanto sea posible, de todas las cosas”
René Descartes*

1.1. Marco histórico.

Si bien es cierto que el fenómeno audiovisual tuvo su auge en Estados Unidos hacia los años 30, década en el que las secuencias de imágenes fueron conocidas por el público en general y desarrolladas comercialmente, también lo es que antes de esta fecha ya se habían realizado pruebas en las que se integran imágenes con y sin sonidos.

Se tiene como antecedente fundamental de los audiovisuales la fotografía, que tuvo sus inicios entre los años 1816 y 1859, períodos en que científicos como William Henry Fox Talbot en el Reino Unido y Louis Daguerre en Francia trabajaban en un nuevo descubrimiento a partir de la cámara oscura del siglo XV.

Ya en el siglo XIX tras una larga cadena de inventos y descubrimientos en torno a la fotografía, se comienza a desarrollar el cine. Inicialmente, su invención se realizó con fines científicos, buscando aplicaciones para la ciencia, pero poco a poco se tornó en un medio artístico y técnico.

La base de la invención es la teoría de la **Persistencia retiniana** respecto e imágenes en movimiento. Según esta teoría, el ojo humano sigue reteniendo la imagen que pasa por delante del mismo durante una fracción de segundo una vez dicho objeto haya pasado. Posteriormente, el físico y matemático belga Joseph Plateau demostró que con una frecuencia de 16 imágenes por segundo, el espectador no apreciaba los negros intermedios y creía ver una única imagen en movimiento. Este descubrimiento constituyó el principio de 16 fotogramas por segundo para el cine.

Así fue como el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Auguste y Antoine Lumière hicieron la primera proyección pública de cine mudo, en la ciudad de París. Ya a partir de 1900 se comenzaron a utilizar recursos y técnicas conocidas como efectos de cine y se incursionó en el cine sonoro acompañado de 24 fotogramas por segundo. Con estas innovaciones, el sonido confiere autenticidad, credibilidad material y artística a la imagen.

Resulta curioso, a la luz de las investigaciones sobre las percepciones humanas, que las obras audiovisuales impliquen diferentes canales

sensoriales para la transmisión de información, tales como la vista y el oído, las cuales sumadas logran transmitir hasta un 92% de la información percibida. El sonido que suele acompañar las imágenes formado por palabras, música, silencios y efectos, enfatiza las imágenes que se presentan, provocando sensaciones. Es por ello que podemos afirmar que gracias al lenguaje audiovisual, a través de videos, cine y televisión (entre otros), los seres humanos podemos percibir imágenes como realidad en movimiento.

Ahora bien, como se vio en la anterior trayectoria histórica, el cine nació como una **técnica** para presentar coordinadamente una secuencia de imágenes con o sin sonido de forma que se percibieran por el ojo humano como imágenes en movimiento. No obstante, la sociedad siguió desarrollando tecnologías que permitieron que tales secuencias, que llamaremos *originales* para los fines de esta monografía, fueran capturadas para su posterior reproducción. Fue así como se creó una nueva categoría, la de los **audiovisuales**, en la que se incluían también las producciones derivadas de procedimientos análogos a la cinematografía.

1.2. Marco conceptual.

1.2.1. Obra audiovisual.

En primer lugar, resulta conveniente presentar un panorama conceptual relativo a los audiovisuales, analizando su concepto, elementos y particularidades, dentro de las que se inserta la interesante discusión sobre su autoría. Posteriormente, se procede a delimitar los derechos que la protección jurídica está otorgando a este tipo de obras, atendiendo a sus características propias. Lo anterior, con el fin de delimitar el contexto de nuestro estudio.

Así pues, en cuanto al objeto de protección jurídica que se analiza, tal como se estableció en el Artículo 3º de la Decisión Andina 351 de 1993, se tiene que una **obra audiovisual** se define como sigue:

“Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y de sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene.”¹

Así mismo, se encuentra una definición en el mismo sentido, en el artículo 2º del Tratado de la OMPI sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales, del cual Colombia hace parte, donde se establece que “se

¹ Decisión Andina 351 de 1993. Artículo 3º.

entenderá por «obra audiovisual» toda obra que consista en 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.»²

Se tienen entonces como **elementos esenciales** de la obra audiovisual, que se trata de una creación original, consistente en una secuencia de imágenes asociadas y que está expresada. En este sentido y analizando cada elemento, vale la pena apuntar que en el Derecho de Autor no se protegen ideas y por ello es necesario que la misma sea expresada para tratarla como una creación.

Así mismo, en cuanto a la serie de imágenes asociadas, se hace necesario diferenciar las imágenes asociadas de las obras fotográficas y es por ello que la doctrina ha señalado que este requisito de la obra audiovisual se refiere a la sensación de movimiento que las imágenes asociadas causan.

En cuanto a la originalidad, no debe olvidarse que la legislación colombiana se enmarca dentro del sistema latino o continental y en él se ha mantenido la postura de que no puede identificarse originalidad con novedad, sino que se debe atender a la impronta personal del autor en la obra.

Finalmente, se resalta la independencia que se predica respecto de la existencia o no de sonido en la obra y respecto de la naturaleza del soporte que la contiene. Esto implica que ni el sonido ni el soporte se configuran como elementos esenciales de la obra audiovisual.

1.2.2. Autores y Partícipes.

En otro sentido, se resalta que la presentación audiovisual suele ser de producción compleja, lo que nos acerca al terreno de la autoría de la misma.

Tomando como base que nuestra legislación sigue los parámetros del sistema latino, se apunta que la concepción tradicional de autor de una obra es la plasmada en la Decisión Andina 351 de 1993:

“Artículo 3

A los efectos de esta Decisión se entiende por:

- Autor: Persona física que realiza la creación intelectual [...].”

² Tratado de la OMPI sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales. Artículo 2º. Este tratado fue incorporado a la legislación colombiana mediante la Ley 26 de 1992, por medio de la cual se aprueba el "Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales", adoptado en Ginebra el 18 de abril de 1989.

Así pues, se concibe la autoría en cabeza de una persona natural, quien será titular de la propiedad intelectual de su obra. Sin embargo, por las peculiaridades de la obra audiovisual, encontramos que en su realización frecuentemente intervienen diversos sujetos profesionales, razón por la que se presenta como una **obra colectiva**, la cual - de acuerdo con el artículo 5º de la Ley 23 de 1982 – está protegida como obra independiente:

“Artículo 5º.- Son protegidos como obras independientes, sin perjuicio de los derechos de autor sobre las obras originales y en cuanto representen una creación original:

[...]

B. Las obras colectivas, tales como las publicaciones periódicas, antologías, diccionarios y similares, cuando el método o sistema de selección o de organización de las distintas partes u obras que en ellas intervienen, constituye una creación original. Serán consideradas como titulares de las obras a que se refiere este numeral la persona o personas naturales o jurídicas que las coordinen, divulguen o publiquen bajo su nombre.

Los autores de las obras así utilizadas conservarán sus derechos sobre ellas y podrán reproducirlas separadamente.”

Ciertamente es usual que la producción de obras audiovisuales se ocasione bajo la organización, coordinación y financiación de un productor, lo cual no es óbice para que existan obras audiovisuales íntegramente producidas por un único sujeto.

A la luz de los artículos citados, en principio serán autores tanto la persona física – creador intelectual –, como el coordinador o divulgador de la obra colectiva.

Entonces, aún en oposición a la definición tradicional de autor que adopta el sistema latino; en los casos de obra colectiva, el titular de la propiedad intelectual de la obra podrá no ser una persona natural, pues no existe prohibición legal para que quien coordina y divulga la obra colectiva sea una persona jurídica.

No obstante la anterior afirmación, es necesario ahondar en las modalidades de producción de las obras audiovisuales, toda vez que según la modalidad escogida se insertan en el escenario de la autoría sujetos diferentes.

Existen dos **modalidades** de creación de obras audiovisuales: por una parte, la creación original (bien individual, bien colectiva); y por otra, la creación a partir de obras preexistentes. Si la obra audiovisual se basa en obras preexistentes, el productor deberá empezar por adquirir el derecho de adaptación audiovisual de las obras que piensa emplear, adaptarlas

frecuentemente mediante un guionista - a quien comprará los derechos del guión adaptado -, y contratar a los actores y equipo técnico que desarrollarán la obra final.

En este punto, se puede observar la pluralidad de sujetos que concurren en las obras audiovisuales, pero ha de tenerse especial cuidado con la determinación de quiénes gozan de protección jurídica por la obra audiovisual. Lo anterior, teniendo en cuenta que algunos de los partícipes de la obra aunque no sean autores de la obra audiovisual – a la luz de la regulación – sí son autores de sus propias contribuciones³. Resulta importante hacer esta distinción, pues es el punto de partida para permitir recuperar la inversión y obtener beneficios mediante la explotación de la obra, a quien no es titular por no ser autor de la obra audiovisual, pero sí ha intervenido en ella.

1.2.3. Discusiones doctrinales sobre las obras audiovisuales: Videojuegos y obras multimedia.

Una vez determinados los elementos de la obra audiovisual y hechas las precisiones sobre su autoría, nos permitimos aludir a dos discusiones doctrinales que se presentaron como consecuencia del desarrollo tecnológico y la aparición de nuevas realidades que cuestionan las bases de la propiedad intelectual tradicionalmente concebida, a saber: los **videojuegos** y las **obras multimedia**.

Sobre los videojuegos, se ha planteado si son susceptibles de pertenecer a la categoría de obras audiovisuales y así ser objeto de su protección. La discusión radica en que su existencia está necesariamente unida con otro instrumento como el computador o la consola en que se desarrollan. Sobre el particular, se ha entendido que el aparato o programa de computador necesario para el disfrute del videojuego puede llegar a gozar de protección jurídica independiente del videojuego (según la legislación propia de cada país) y que el videojuego se considerará como una obra audiovisual siempre que cumpla con los elementos esenciales de las mismas, especialmente el relativo a la originalidad.

Por otra parte, en lo relativo a obras multimedia, desde nuestro punto de vista, la multimedia aprovecha la presentación coordinada de datos, textos, imagen fija o en movimiento y sonido; y en este sentido se nos presenta

³ Se pueden tomar como ejemplo los directores de arte, compositores de música no compuesta específicamente para la obra audiovisual, editores de obras literarias (que adquirieron los derechos de transformación audiovisual del autor), productores de fonogramas (preexistentes) editores musicales, productores audiovisuales (en casos de adaptaciones de obra audiovisual).

como la utilización de obras preexistentes organizadas de una forma peculiar. En tanto que cumpla con los requisitos de obra audiovisual, la multimedia podrá ser tratada y protegida jurídicamente como tal.

1.3. Breve referencia al derecho de autor.

Sin perjuicio del desarrollo que se hará en los siguientes capítulos de la presente monografía, nos permitimos hacer una breve referencia a los derechos en que se concreta la protección jurídica a las obras audiovisuales, esto es, los derechos morales y los derechos patrimoniales:

1.3.1. Derechos morales.

Se denominan derechos morales aquéllos que reconocen al autor en relación con la obra. Al tratarse ésta de un producto intelectual del autor, es natural que los derechos morales no sean objeto de transferencia, en contraposición a los derechos patrimoniales o de explotación. Así mismo, son inembargables, inalienables, irrenunciables e imprescriptibles.

Estos derechos se concretan en los siguientes:

1.3.1.1. Paternidad del autor sobre la obra.

Se concreta en la posibilidad que tiene el autor de exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra. Se trata de un derecho que operará independientemente de quién posea la titularidad sobre los derechos patrimoniales de la obra. Este derecho se ve fuertemente violentado a través de las prácticas de plagio y de reproducción de la obra omitiendo la autoría.

1.3.1.2. Derecho a la integridad sobre la misma.

Se trata de un derecho moral que reúne múltiples características de la obra. Se protege fundamentalmente la creación resultante del autor, es decir, incluyéndose la forma escogida para su expresión y la originalidad con que fue hecha. Así pues, es importante para el autor que el ordenamiento jurídico proteja su obra en su integridad, le permita exigir su respeto y especialmente, le permita oponerse e impedir cualquier mutilación, deformación u otro atentado contra la obra, que perjudique sus intereses legítimos o menoscabe su reputación.

1.3.1.3. Derecho de divulgación de la obra y su forma.

Este derecho se materializa en la necesidad de que el autor de la obra preste el consentimiento para la divulgación de su obra y la forma en que esta divulgación se realiza.

1.3.1.4. Derecho de modificación de la obra.

Cualquier modificación de la obra audiovisual mediante añadido, supresión o cambio de cualquier elemento de la misma necesita la autorización previa de quienes acordaron la versión, usualmente es un acuerdo entre director-realizador y el productor. El autor tendrá entonces la facultad de oponerse a las transformaciones o adaptaciones de la misma en la medida en que afecten su buen nombre o reputación.

1.3.1.5. Derecho de retirada de la obra en el comercio.

El autor podrá retirar la obra del comercio, previa indemnización de los daños y perjuicios causados a los titulares de derechos patrimoniales o de explotación.

1.3.2. Derechos patrimoniales.

Se trata de un conjunto de facultades relativas a la explotación y disposición de la obra, los cuales se atribuyen exclusivamente al autor. Como señala J. RAMS, “se entiende que toda posibilidad de explotación situada en el tráfico ordinario de los bienes intelectuales que no haya sido concedida, otorgada o atribuida contractualmente por el autor, pertenece, por definición a éste”⁴.

Sin embargo, es usual que la explotación de la misma no la realice el propio autor, sino que se transmiten a terceras personas, configurándose derivativamente en derechos autónomos, desprendidos del derecho de autor.

1.3.2.1. Derecho de reproducción.

Se trata de la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella. Este derecho se extiende a todo tipo de reproducciones, sin distinguir entre reproducción analógica o digital.

1.3.2.2. Derecho de distribución.

Se concibe como la puesta a disposición del público del original o copias de la obra mediante su venta, alquiler, préstamos o de cualquier otra forma.

1.3.2.3. Derecho de comunicación pública.

Todo acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas. En este punto

⁴ Comentario al artículo 17 de la Ley de Propiedad Intelectual en “Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales, T. V, Vol. 4-A”. Dirig. Por M. Albadalejo y S. Díaz Alabart, ed. Edera, 1994, p. 359.

es importante recordar que existe un derecho conexo de iguales características, en cabeza de los artistas intérpretes y ejecutantes de la obra.

1.3.2.4. Derecho de transformación.

La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.

Una vez planteadas las características generales de las obras audiovisuales y la breve mención al derecho de autor, procedemos a analizar en detalle la propuesta de protección jurídica que se plantea en el Tratado de Beijing y las posibles modificaciones que originarán en nuestro ordenamiento como consecuencia de su entrada en vigor en un futuro próximo.

2. EL TRATADO DE BEIJING Y LAS NOVEDADES RESPECTO A LA PROTECCIÓN DE INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES AUDIOVISUALES

*“El legislador debe ser el eco de la razón, y el magistrado, el eco de la ley”
Pitágoras*

2.1. Antecedentes del Tratado de Beijing.

2.1.1. Convención de Roma de 1961.

La Convención de Roma del 26 de octubre de 1961 constituye un punto de referencia para la protección de los derechos de artistas, intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radio difusión, ya que esta Convención incluye aspectos que para el año 1961 representaron una novedad para la legislación de los países contratantes, que en su mayoría no contaban con normas para la protección de estos derechos. Colombia por su parte, a través de la Ley 48 del 12 de diciembre de 1975 autorizó la adhesión a la “Convención Universal sobre Derechos de Autor” sus Protocolos I y II, revisa en París el 24 de julio de 1971 y aprobó la “Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes”, hecha en Roma el 26 de octubre de 1961, que entró en vigor el 21 de enero de 1976.

Ley 23 de 1982 sobre el derecho de autor contiene disposiciones especiales y generales que regulan el Derecho de Autor en Colombia, reconociendo los derechos de autor de *“las obras científicas, literarias y artísticas las cuales comprenden todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario*

*y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación”*⁵

2.1.2. Decisión Andina N° 351 de 1993

Pertenece al Régimen Andino de Derechos de Autor y Derechos Conexos, de aplicación directa y preferente sobre el régimen de cada país miembro.

De conformidad con el artículo 1º de la Decisión *“la finalidad es reconocer una adecuada y efectiva protección a los autores y demás titulares de derechos, sobre las obras del ingenio, en el campo literario, artístico o científico, cualquiera que sea el género o forma de expresión y sin importar el mérito literario o artístico ni su destino.”*⁶

2.1.3. Tratado de la OMPI sobre interpretaciones y ejecuciones de fonogramas de 1996.

Mediante este Tratado se contemplan una serie de derechos de propiedad intelectual de los artistas, intérpretes o ejecutores de fonogramas y organismos de radiodifusión, su importancia se debe a que estableció para ellos en el ámbito internacional, la protección sus derechos, considerando la evolución tecnológica en materia digital y abarcó la protección de artistas, intérpretes o ejecutantes de obras fijadas en fonogramas, sin embargo dentro de su ámbito de protección no se contempló la protección de interpretaciones o ejecuciones fijadas en obras audiovisuales.

Este Tratado de la OMPI sobre interpretaciones y ejecuciones de fonogramas de 1996 fue aprobado en Colombia mediante la Ley 545 de 1999⁷ y promulgado por el Decreto 2769 de 2002.

2.1.4. Ley 1403 de 2010 - Ley Fanny Mikey

En Colombia uno de los antecedentes más importantes del tratado de Beijing es la Ley 1403 de 19 de julio de 2010 o “Ley Fanny Mikey” mediante la cual se adicionó 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”*

Como elemento a destacar se encuentra que en dicha ley se establece que sin perjuicio de las autorizaciones para la incorporación de interpretaciones o ejecuciones en una fijación de imagen o de sonidos, *“los artistas intérpretes*

⁵ CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. Ley 23 de 1982 “Sobre Derechos de Autor” (Enero 28 de 1982).

⁶ COMUNIDAD ANDINA DE NACIONES. Decisión 351 de 1993.

⁷ Declarada exequible por la Corte Constitucional, por medio de la Sentencia C-1139 de 2000.

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 grabaciones audiovisuales donde se encuentren fijadas sus interpretaciones o ejecuciones.”⁸

Así mismo, establece que estará a cargo de las sociedades de gestión colectiva el recaudo de la remuneración de artistas e intérpretes de obras o grabaciones visuales. En Colombia la sociedad de gestión colectiva encargada del recaudo de las prestaciones generadas a favor de los artistas e intérpretes por la comunicación pública de grabaciones audiovisuales en las que se encuentren fijadas sus interpretaciones o ejecuciones se denomina ACTORES SCG.

La expedición de esta Ley representa uno de los antecedentes más significativos en Colombia, ya que incorpora a la legislación un mecanismo para la protección de los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales, consagrando su derecho a una remuneración por la fijación o ejecución de sus obras.

2.1.5. Convenio de Berna Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, de 1961.

Finalmente, el Tratado de Beijing, tiene como antecedente el Convenio de Berna, en el cual se abrieron las puertas a la protección de obras literarias y artísticas a partir de 1961. Este convenio trajo consigo la inclusión de tres principios básicos⁹:

“[...]

- a. Las obras originarias de uno de los Estados contratantes (es decir, las obras cuyo autor es nacional de ese Estado o que se publicaron por primera vez en él) deberán ser objeto, en todos y cada uno de los demás Estados contratantes, de la misma protección que conceden a las obras de sus propios nacionales (el principio del “trato nacional”)
- b. Dicha protección no deberá estar subordinada al cumplimiento de formalidad alguna (principio de la protección “automática”)

⁸ CONGRESO DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA. Ley 1403 de 2010. “Por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas, intérpretes o ejecutantes y obras o grabaciones audiovisuales” o “Ley Fanny Mikey” (Julio 19 de 2010).

⁹ http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html#f3

- c. Dicha protección es independiente de la existencia de protección en el país de origen de la obra (principio de la “independencia” de la protección). Sin embargo, si un Estado contratante prevé un plazo más largo que el mínimo prescrito por el Convenio, y cesa la protección de la obra en el país de origen, la protección podrá negarse en cuanto haya cesado en el país de origen ¹⁰ [...]”

Debido al gran impacto que se estaba generando en las industrias cinematográficas, el Convenio de Berna pretendió con la inclusión de estos principios que se respetaran y protegieran los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes de obras sonoras, puesto que por primera vez, las interpretaciones y ejecuciones de los artistas se empezaron a grabar y a reproducir, así el acceso al público se volvió mucho más amplio, en tal sentido podrían vulnerarse derechos a nivel nacional e internacional, pues las copias y los intereses particulares empezaron a primar en este medio.

Ahora bien solo hasta el año 2002, el tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) contempló derechos de propiedad intelectual, con la variación de clasificar a los beneficiarios de la misma en dos clases: i) los artistas intérpretes o ejecutantes, que son los actores, cantantes, músicos, entre otros, y ii) Los productores de fonogramas, quienes son las personas que fijan los sonidos de la interpretación o la ejecución efectuada por los artistas, intérpretes o ejecutantes, quienes son titulares de derechos patrimoniales exclusivos sobre los fonogramas tales como:

- a. Derecho de Reproducción; es el derecho de autorizar la reproducción directa o indirecta del fonograma.
- b. Derecho de Distribución; es el derecho de autorizar la divulgación al público del fonograma en original y de sus los ejemplares mediante la transferencia de la propiedad.
- c. Derecho de Alquiler; es el derecho de autorizar el alquiler comercial al público del fonograma original y de sus ejemplares dentro o fuera del país.
- d. Derecho de Puesta a Disposición; es el derecho de autorizar la divulgación al público, por los diferentes medios de cualquier

¹⁰ En virtud del Acuerdo sobre los ADPIC, los principios del trato nacional, la protección automática y la independencia de la protección obligan también a los miembros de la OMC que no son parte en el Convenio de Berna. Además, el Acuerdo sobre los ADPIC impone una obligación de “trato de la nación más favorecida”, en virtud del cual las ventajas que un miembro de la OMC confiere a los nacionales de cualquier otro país también deberán conferirse a los nacionales de todos los demás Miembros de la OMC. Cabe observar que la posibilidad de aplazar la aplicación del Acuerdo sobre los ADPIC no se aplica a las obligaciones relativas al trato nacional y al trato de la nación más favorecida.

interpretación o ejecución fijada en un fonograma, de tal manera que el acceso pueda ser ilimitado.

A pesar de estas medidas, y del gran impacto jurídico que implicaron las mismas en el ámbito internacional, los artistas intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales continuaban desprotegidos por las regulaciones internacionales, pues sus condiciones no eran reconocidas como profesiones, al punto que no sólo sus derechos patrimoniales sino también los morales continuaban vulnerados.

2.2. Definiciones relevantes del Tratado de Beijing.

El Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, fue suscrito por Colombia el 26 de junio de 2012¹¹, dentro de su texto se incorporan una serie de definiciones que permiten identificar los sujetos y las situaciones de protección de los derechos de autor, en el artículo 2, que se transcribe a continuación:

“(...) Artículo 2. 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 [3];
- 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 [4];
- 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 decodificación 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

¹¹Tomado de http://www.wipo.int/treaties/es/ShowResults.jsp?country_id=39C en Línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

interpretación o ejecución fijada en una fijación audiovisual pueda ser oída o vista, u oída y vista, por el público. (...)”¹²

2.3. Ámbito de protección.

La Comisión Europea mediante su propuesta de decisión del Consejo de la Unión Europea, relativa a la firma de en nombre de la Unión Europea del Tratado de la OMPI sobre interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales¹³, ha señalado que el Tratado de Beijing representa una actualización de las normas de protección internacional de los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales cuya interpretación o ejecución está fijada en una obra audiovisual; el antecedente inmediato a nivel internacional es el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones y Ejecuciones de Fonogramas de 1996 manteniendo una estructura similar. Se destaca dentro del Tratado de Beijing la facultad que otorga a los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales de obtener remuneración por la explotación internacional de sus interpretaciones o ejecuciones, adicionalmente amplía el ámbito de protección de los derechos al entorno digital.

2.3.1. Beneficiarios de la protección.

En artículo 3 del Tratado de Beijing, señala que los beneficiarios a quienes les confiere protección son los artistas, intérpretes o ejecutantes nacionales de los países contratantes o que tengan residencia habitual en uno de ellos, quienes se asimilan a los nacionales de dicho país.

2.3.2. Trato Nacional.

Cada país contratante otorgará a los artistas, intérpretes o ejecutantes nacionales de otro contratante el mismo trato que a sus nacionales. Sin embargo lo anterior no se aplicará en caso de que el otro contratante haya hecho uso de las reservas respecto de las mismas. (Artículo 4º Tratado de Beijing).

2.3.3. Duración de la Protección

¹² Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012

¹³ Tomado de [http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2013:0109\(01\):FIN:ES:DOC](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2013:0109(01):FIN:ES:DOC)
En Línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

El artículo 14 del Tratado de Beijing, establece que “La duración de la protección que se conceda a los artistas intérpretes o ejecutantes en virtud del presente Tratado no podrá ser inferior a 50 años, contados a partir del final del año en el que la interpretación o ejecución fue fijada.”¹⁴

2.4. Aspectos relevantes.

Además del ámbito de protección de derechos señalados en el Tratado de Beijing, se destacan otros aspectos que se consideran relevantes respecto de la protección de los derechos de artistas, intérpretes y ejecutores de interpretaciones o ejecuciones audiovisuales, los cuales se señalan a continuación:

2.4.1. Derechos Morales.

Al respecto, el artículo 5º del Tratado indica que de forma independiente de los derechos morales y no obstante haber cedido esos derechos, los artistas, intérpretes o ejecutantes conservarán sus derechos morales sobre las interpretaciones o ejecuciones fijadas en un medio audiovisual; dentro de los derechos que mantiene el artista, intérprete o ejecutante, se encuentran las de reivindicar su derecho y oponerse a cualquier tipo de deformación de su obra cuando le genere algún perjuicio. Estos derechos se mantienen incluso después de la muerte del artista, intérprete o ejecutante por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales y su protección será de acuerdo con los mecanismos establecidos por cada país contratante.

2.4.2. Derechos Patrimoniales y autorización de uso.

El artículo 6º del Tratado de Beijing, otorga a los artistas, intérpretes o ejecutantes derechos exclusivos de conceder autorizaciones sobre sus interpretaciones o ejecuciones, fijadas o no fijadas, en las siguientes situaciones:

(...) Artículo 6. Derechos patrimoniales de los artistas intérpretes o ejecutantes por sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas

¹⁴ Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012.

i) 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; y

ii) la fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas. (...)15

Así mismo el Tratado otorga a los artistas intérpretes o ejecutantes la facultad de autorizar la radiodifusión y comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones, sin embargo los países contratantes tienen la potestad de sustituir este derecho que se otorga a los artistas intérpretes o ejecutantes por un derecho a una remuneración equitativa, e incluso podrán establecer su no aplicación.

2.4.3. Medidas de Protección.

De igual forma el Tratado de Beijing dispone que los países contratantes deberán contar con los mecanismos jurídicos de protección adecuada de las interpretaciones o ejecuciones de los derechos de artistas intérpretes y ejecutores de fonogramas, tendientes a restringir el uso no autorizado por ellos o por fuera de los permitidos por la ley.

3. PROTECCIÓN A LOS DERECHOS DE AUTOR DE ARTISTAS, INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES AUDIOVISUALES EN COLOMBIA

*“Acción es el derecho de perseguir en juicio, lo que se nos debe”
Justiniano.*

El proceso de globalización inició en Colombia, a partir de la denominada apertura económica, la cual se llevó a cabo en el año de 1990, cuando el entonces Presidente César Gaviria, marcó un precedente al permitir que los mercados dejaran de verse influenciados por el Proteccionismo del Estado para sustituirlo por modelos revolucionarios de intercambio de bienes, servicios y capitales.

A partir de este cambio de paradigma, el país ha venido afrontando grandes transformaciones en materia de intercambio mercantil, las cuales han influido en todos los ámbitos jurídico-sociales, contribuyendo a la aparición de

¹⁵ Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012.

nuevos modelos y formas para contratar que persiguen la protección de las partes frente a las exigencias del mundo moderno.

El éxito o fracaso de la economía de un país, no importa su tamaño, depende en gran medida de la calidad de sus instituciones. En este orden de ideas, desde finales de la década de los años ochenta el análisis de las instituciones ha sido un lugar común en escenarios donde la internacionalización y la apertura económica han sido estudiadas, así como las causas del crecimiento económico y el desarrollo.

Pues bien, la revolución informática en comunicaciones ha permitido que Colombia pueda incursionar en el mercado internacional bajo criterios y parámetros estándares, que buscan proteger a las personas naturales y jurídicas que se ven inmersas en estas actividades, de tal manera que los tratados y convenciones suscritas y ratificadas por Colombia, pretenden que exista equilibrio en el comercio, frente a los productos nacionales, como los que se importan.

Como ya se comentó, el tratado de Beijing, suscrito por Colombia, señala que: “los beneficiarios de la protección son los artistas, intérpretes o ejecutantes Nacionales de los países contratantes o que tengan residencia habitual en uno de ellos, quienes se asimilan a los nacionales de dicho país.”¹⁶

Partiendo de la identificación de los sujetos objeto de protección, cada país otorgará a estas personas derechos exclusivos consistentes en la concesión de autorizaciones sobre sus interpretaciones o ejecuciones, de tal manera que se reconozcan derechos económicos o remuneratorios derivados de la explotación de las obras dentro del mercado.

Así las cosas, la protección a dichas personas va más allá de los derechos laborales, contractuales, morales, generando un cambio paradigmático en el análisis de la protección jurídica de los titulares de este derecho, como la inclusión de derechos económicos derivados de la explotación de la obra que realizan estos intérpretes.¹⁷

El Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, busca brindar protección a los actores y otros artistas intérpretes o ejecutantes frente a sus derechos patrimoniales a nivel nacional e internacional.

¹⁶ Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012.

¹⁷ Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012.

Este Tratado ofrece un marco jurídico, en el cual, los países que hacen parte deben reconocer derechos patrimoniales y morales, de tal manera que una parte o la totalidad de las ganancias de estas producciones se atribuyan al patrimonio de cada una de estas personas, como también brindar la protección de derechos morales, consintiendo que los artistas, intérpretes o ejecutantes cuenten con un plazo mínimo de protección en sus creaciones frente a las mutilaciones y la divulgación de fonogramas.

Así, los artistas, intérpretes o ejecutantes en Colombia, con el pasar del tiempo se han empeñado en que el Estado reconozca su labor como una profesión liberal, la cual debe contar con garantías, que les permita satisfacer sus necesidades, pues sus derechos se han visto ampliamente vulnerados frente a los contratos celebrados, generando que estas personas se vean obligados a desarrollar otras actividades diferentes a su profesión, con el fin de suplir su mínimo vital y mantener armonía con los demás artistas reconocidos internacionalmente. Así las cosas, aunque Colombia está en un proceso de globalización, se debe tener en cuenta que es necesario proteger y estructurar mecanismos que permitan resguardar los derechos de estos nacionales, dado que el derecho a la competencia y las prácticas mercantiles a las que se enfrentan día a día pueden generar desventaja frente al posicionamiento de éstas en el mercado.

Por consiguiente, el derecho de autor tanto nacional como internacional, se ha entendido como aquella protección jurídica reconocida por el Estado con la cual se pretende salvaguardar un derecho originado en una obra, manteniendo en equilibrio tanto el derecho patrimonial como el derecho moral de los autores, intérpretes de obras. Por ende en Colombia, sólo a partir de los años 80, se empezó a identificar a las Organizaciones de gestores colectivas como el instrumento para gestionar adecuadamente el ejercicio de estos derechos, en particular el derecho remuneratorio de los titulares intérpretes de obras audiovisuales.

3.1. Organizaciones De Gestión Colectiva

Las organizaciones de gestión colectiva son un punto de enlace entre los creadores y usuarios de obras protegidas por derecho de autor, las cuales permiten garantizar a los titulares el derecho remuneratorio o retribución respectiva por los usos de sus obras. Actualmente, en Colombia, los artistas, actores, intérpretes y compositores empezaron a establecer diferentes gestores colectivas, tales como, Sayco (Sociedad de Autores y Compositores de Colombia), Acinpro (Asociación Colombiana de Artistas Intérpretes y Productores Fonográficos), Ceder (Centro Colombiano de Derechos Reprográficos), Egeda (Entidad de Gestión Colectiva de Derechos de Productores Audiovisuales de Colombia) y Actores (Actores Sociedad

Colombiana de Gestión)¹⁸, que han venido gestionando el recaudo de los derechos patrimoniales de las obras e interpretaciones, es decir de reproducción, radiodifusión, interpretación y ejecución públicas, adaptación, traducción, recitación pública, exposición pública, distribución, etc.

"Por gestión colectiva debe entenderse aquellas organizaciones que actúan en representación de los titulares de derechos y en defensa de sus intereses, permitiendo llevar a cabo la identificación y control de los usos de las obras registradas por los artistas e intérpretes, las cuales se ocupan de los posibles inconvenientes que se plantean entre usuarios de los fonogramas y los titulares de derechos, dado que no es factible que se realice esta labor individualmente, pues el mercado es muy amplio y la relación entre las partes sería prácticamente inverosímil.

"Por lo general, las organizaciones de gestión colectiva se ocupan de los siguientes derechos:

- El derecho de representación y ejecución pública (la música que se interpreta y ejecuta en discotecas, restaurantes, y otros lugares públicos);
- El derecho de radiodifusión (interpretaciones o ejecuciones en directo y grabadas por radio y televisión);
- Los derechos de reproducción mecánica sobre las obras musicales (la reproducción de obras en disco compacto, cintas, discos, casetes, minidisos u otras formas de grabación);
- Los derechos de representación y ejecución sobre las obras dramáticas (obras de teatro);
- El derecho de reproducción reprográfica sobre las obras literarias y musicales (fotocopiado);
- Los derechos conexos (los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas a obtener remuneración por la radiodifusión o la comunicación de fonogramas al público)."

3.1.1. Modalidades

Existen distintos tipos de organizaciones de gestión colectiva:

¹⁸ Tomado de: <http://derechodeautor.gov.co/sociedades-existentes>. En línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

3.1.1.1. Las organizaciones de gestión colectiva "tradicionales".

Según la OMPI, estas organizaciones son aquellas que en representación de sus miembros negocian las tarifas y las condiciones de utilización con los usuarios, otorgan licencias y autorizaciones de uso, y recaudan y distribuyen las regalías.

3.1.1.2. Los centros de gestión de derechos "clearance centers"

Es un agente del titular de derechos a quien incumbe directamente la estipulación de las condiciones para el uso de sus obras.

3.1.1.3. Los "sistemas centralizados o de ventanilla única".

Son una especie de mezcla de las diferentes organizaciones de gestión colectiva, los cuales ofrecen servicios centralizados y facilitan la rápida obtención de autorizaciones.

3.1.2. Funcionamiento de las organizaciones de gestión colectiva

La organización de gestión colectiva negocia con los usuarios de las obras, con el fin de otorgarles la autorización para utilizar las obras protegidas por derecho de autor que forman parte de su repertorio a cambio de una remuneración con sujeción a determinadas condiciones. La organización de gestión colectiva distribuye estos ingresos entre los miembros de la misma, deduciendo así un porcentaje para cubrir costos administrativos y actividades de promoción social y cultural. La suma que se distribuye entre los titulares de derecho de autor corresponde al uso de las obras y va acompañada de un desglose detallado de la utilización de las mismas.

La legislación de algunos países prevé el derecho de remuneración de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas cuando las grabaciones sonoras comerciales se comunican al público o se utilizan para su radiodifusión. Las remuneraciones pagaderas por dichos usos se recaudan y distribuyen por medio de organizaciones conjuntas establecidas por los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas o por medio de organizaciones independientes, en función de las relaciones que mantengan estos últimos y de la situación jurídica del país.

Pueden ser miembros de las organizaciones de gestión colectiva todos los titulares de derecho de autor y derechos conexos, tales como autores, compositores, editores, escritores, fotógrafos, músicos y artistas intérpretes o

ejecutantes. Su información se integra en los archivos de la organización de gestión colectiva con el fin de facilitar la gestión de determinar el uso de que son objeto las obras y las retribuciones a que tienen derecho los titulares de las mismas.

En la actualidad, por el gran mercado digital, las obras son adquiridas por este medio, el cual ha permitido que los artistas ingresen al mercado globalizado y las personas del mundo entero puedan acceder a éstas, de tal forma que las organizaciones de gestión colectiva deben contar con sistemas de suministro en línea relacionada con la concesión de licencias para la explotación supervisión, utilización, recaudación y distribución a que haya lugar. Es evidente la necesidad de contar con una protección jurídica adecuada, a fin de impedir cualquier intento de eludir las medidas tecnológicas de protección y de garantizar que no se produzca ningún tipo de supresión o alteración de cualquiera de los elementos de los sistemas de información digital u otros.

El tratado de Beijing suscrito por Colombia, pretende otorgar y reforzar el derecho remuneratorio a los intérpretes como consecuencia de la explotación de las obras literarias, permitiendo que dentro de un marco internacional sean reconocidos y aplicados por los países que ratifican este Tratado.

Ahora bien, el derecho Colombiano ha reconocido un mínimo de derechos que se verán incrementados con la ratificación del Tratado de Beijing pues, permiten avanzar en el desarrollo de la legislación, al hacer extensiva la protección al sector audiovisual y sus intérpretes de tal manera que se incluirán dentro de los sujetos objeto de la protección los actores y actrices de las obras audiovisuales, los cuales se encontraban desprotegidos, siendo amparados por el derecho remuneratorio debido a la comunicación pública de sus obras.

Una vez ratificado por Colombia, el Tratado de Beijing suplirá el vacío normativo que se viene presentado frente a los sistemas internacionales de protección para el gremio de los artistas de obras audiovisuales, permitiendo que estas personas puedan acceder a beneficios de la explotación nacional e internacionales de sus interpretaciones o ejecuciones en condiciones iguales frente a los demás artistas del mundo. Se debe recordar que las condiciones de desventaja generan la subvaloración de su trabajo por el mundo, al no contar con esta protección.

Así las cosas, estas asociaciones se consolidan en el mundo como un factor de competitividad y desarrollo de los países. Como resultado de las anteriores circunstancias, el Gobierno Nacional considera de suma importancia estimular entre los ciudadanos una cultura de respeto por el derecho de autor y los derechos conexos, al tiempo que identifica en las sociedades de gestión colectiva un mecanismo eficiente a través del cual, no

sólo se benefician los autores, los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas, sino también los usuarios, quienes a través de una sola negociación acceden a un repertorio universal. Así mismo, resulta favorecida toda una industria que cuenta con la creatividad y el talento para hacer del nuestro, un país competitivo en el sector.

“La aplicación de las leyes nacionales que establecen los derechos sobre las obras literarias y artísticas y los objetos de derechos conexos tiene efecto únicamente dentro de los límites del país. De conformidad con el principio de trato nacional, estipulado en el Convenio de Berna a la vez que en la Convención de Roma, los titulares extranjeros de derechos deben ser objeto del mismo trato que los nacionales, en la mayoría de los casos. Las organizaciones de gestión colectiva respetan ese principio y, mediante acuerdos de representación recíproca, administran los repertorios extranjeros dentro de su territorio nacional, intercambian información y distribuyen las regalías a los titulares extranjeros de derechos”¹⁹

De esta manera, el artista interprete o ejecutante de una obra audiovisual, una vez sea incluido el Tratado de Beijing al ordenamiento Colombiano mediante la ratificación, permitirá que esta persona pueda autorizar o prohibir el uso de sus obras, así como que pueda recibir una remuneración por la comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones. Para tal fin las organizaciones de gestión colectiva, actúan como mediadores entre los usuarios y los titulares de estos derechos, negociando con representación las tarifas, los recaudos y las condiciones mínimas de explotación y utilización de estas obras.

Por otro lado, en el Tratado se estipula que los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas gozarán del derecho a una remuneración equitativa y única por la utilización directa o indirecta de fonogramas publicados con fines comerciales, para la radiodifusión o para cualquier comunicación al público. Ahora bien, las Partes Contratantes pueden limitar o negar ese derecho, a condición de que formulen una reserva en relación con el Tratado. En ese caso, y en la medida en que la Parte Contratante interesada haya formulado una reserva, las demás Partes Contratantes tendrán la facultad de no ejercer el trato nacional respecto de la Parte Contratante que haya formulado la reserva (“reciprocidad”).

El goce y el ejercicio de los derechos contemplados en el Tratado no están subordinados a ninguna formalidad. En el Tratado se estipula la obligación de las Partes Contratantes de proporcionar recursos jurídicos contra la acción de eludir medidas tecnológicas (por ejemplo, el cifrado) que sean utilizadas por artistas intérpretes o ejecutantes o productores de fonogramas en relación con el ejercicio de sus derechos, o contra la supresión o

¹⁹

alteración de información, como la indicación de determinados datos que permiten identificar al artista intérprete o ejecutante, la interpretación o ejecución, el productor del fonograma y el fonograma, datos que son necesarios para la gestión.

3.1.3. ACTORES SCG.

En Colombia la entidad encargada de la gestión de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales se denomina “ACTORES SCG SOCIEDAD COLECTIVA DE GESTIÓN”, a la cual se le reconoció personería jurídica por parte de la Dirección Nacional de Derechos de Autor mediante Resoluciones N° 0028 del 29 de Noviembre de 1989 como Asociación Círculo Colombiano de Actores y mediante la Resolución N° 018 del 21 de febrero de 1997 *“Por la cual se confirma una personería jurídica, se resuelve una solicitud de autorización de funcionamiento y se aprueban unos estatutos”*, en la que adicionalmente se aprobó el cambio de nombre por el de *ACTORES Sociedad Colombiana de Gestión*.²⁰

Pero no fue sino hasta el año 2011 en el que la Dirección Nacional de Derechos de Autor le otorgó autorización de funcionamiento mediante la Resolución N° 275 del 28 de septiembre de 2011.²¹ Esto teniendo en cuenta que hasta el año 2010, el Congreso de la República de Colombia sancionó la Ley 1403 o “Ley Fanny Mikey”, mediante la cual se reconoció legalmente en Colombia el *“derecho de remuneración por comunicación pública de interpretaciones audiovisuales”*²² de actores nacionales y extranjeros.

Actualmente ACTORES SCG gestiona el recaudo de los derechos de interpretaciones audiovisuales en España, a través de AISGE (Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión Española).

3.2. Incidencia del Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales

El Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales dará un mayor respaldo a los derechos patrimoniales y morales de los actores, permitiendo que éstos obtengan ingresos adicionales de su labor, y a su vez puedan disuadir la mutilación de sus interpretaciones o ejecuciones.

²⁰ Tomado de: <http://www.actores.org.co/index.php/quienes-somos/historia/>. En línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

²¹ Tomado de: <http://derechodeautor.gov.co/sociedades-existentes>. En línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

²² Tomado de: <http://www.actores.org.co/index.php/quienes-somos/historia/>. En línea (Citado en 24 de febrero de 2014)

Este tratado dejará a un lado la precaria posición de seguridad jurídica en la que se encuentran los artistas, puesto que estos mismos serán quienes controlen y salvaguarden sus derechos frente a la utilización de sus obras, pues una vez el artista ha autorizado la fijación o ejecución surgen cuatro derechos fundamentales, tales son:

3.2.1. Derecho a la reproducción.

Es la facultad que tiene el artista intérprete o ejecutante de otorgar la autorización o no la reproducción de su interpretación o ejecución que previamente se fijó, para tal fin el artista debe contemplar la finalidad de la reproducción y las veces que se hace usos de ésta.

3.2.2. Derecho de alquiler.

Es la facultad que otorga el artista para autorizar el uso y puesta en público de su interpretación o ejecución durante delimitado tiempo, obteniendo una retribución económica.

3.2.3. Puesta a disposición al público.

Es la facultad que tiene el artista de controlar el acceso al mercado su interpretación o ejecución mediante una retribución económica a través de cualquier forma de transferir la propiedad. El Tratado de la OMPI, sobre interpretación o ejecución de fonogramas de 1996 dio la pauta para que el Tratado de Beijing ratificara el derecho de que gozan estas personas sujeto de protección para autorizar o no el uso de las mismas, considerándose como un derecho exclusivo e inherente a los artistas.

4. LOS DERECHOS Y LA PROTECCION DE LOS INTERPRETES Y SUS OBRAS EN EL DERECHO COMPARADO

"Nuestras controversias parecerán tan raras a las edades futuras, como las del pasado nos han parecido a nosotros"
Jean Jacques Rousseau

Tras el análisis de la protección jurídica que se está otorgando a las obras audiovisuales en la legislación colombiana y las novedades que la ratificación

del Tratado de Beijing traerá consigo una vez incorporado a la legislación colombiana, conviene realizar una mención a los dos sistemas legales que actualmente están vigentes en materia de derechos de autor, esto es, el sistema anglosajón – COPYRIGHT – y el sistema latino o continental:

4.1. Sistema anglosajón.

El sistema legal anglosajón sobre derechos de autor, conocido como el sistema COPYRIGHT, tuvo sus inicios en Inglaterra en el siglo XVIII en un escenario en que los libreros solicitaron el reconocimiento de un derecho a perpetuidad para controlar la copia de los libros que habían adquirido previamente a los autores. Con ello, se pretendía impedir que otra persona imprimiera copias sobre el mismo libro. Así fue como se promulgó el Estatuto de la Reina Ana, el 10 de abril de 1710, primera norma sobre copyright de la historia, en la que se establecía un período de protección de 14 años a los derechos del autor.

Es importante apuntar que la protección que este sistema otorga se limita a la obra, fundamentalmente en cuanto a los derechos patrimoniales ya analizados, pues la protección que inicialmente se dio a los autores se centraba en la explotación por parte de los libreros o editores, más que en los derechos morales de paternidad e integridad. Como más adelante se explicará, esta circunstancia ha variado con el tiempo, especialmente gracias a la ratificación de instrumentos internacionales que pretenden el acercamiento de los dos sistemas aplicables en materia de derechos de autor.

4.2. Principales diferencias con el sistema continental respecto de la protección a las obras audiovisuales.

En lo que respecta a la protección jurídica de las obras audiovisuales, resulta adecuado señalar que los principios de uno y otro sistema inciden en las características de la protección otorgada. Ambos sistemas responden a filosofías diferentes que se plasman en aspectos importantes de la propiedad intelectual.

En vía de ejemplo, se tiene en derecho anglosajón la concepción de que la originalidad de la obra reside en que la obra no sea copia o imitación de otra obra previa; mientras que la concepción latina se fundamenta en que el autor aplique su impronta personal en la obra. En consecuencia, ciertas obras serán a la luz del sistema latino obras originales y no lo serán a la luz del sistema anglosajón.

Así mismo, en relación con la autoría, como expone Nazareth PÉREZ DE CASTRO, *“desde el área latina se parte de la premisa de que el autor sólo puede serlo la persona que crea una obra y de ahí deriva el que la titularidad*

originaria de los derechos recaiga sobre la misma. Ello implica que ese autor ostentará todos los derechos sobre su actividad creativa y que él será, en su caso, quien los cederá a un tercero. Asimismo, en este sistema se reconoce la existencia de unos derechos morales o personales que ostenta el autor y que no pueden ser objeto de cesión y que en algunos casos se conciben como perpetuos.

Frente a este esquema, el sistema del copyright admite que la titularidad originaria de los derechos recaiga sobre persona distinta de la que creó la obra. Así sucede en los supuestos en los que media un contrato de trabajo, de encargo o para producciones cinematográficas. Aún más, se reconoce que pueden ser autores personas jurídicas naturales cuya actividad no es creativa, sino industrial, como, por ejemplo, los productores.”²³

En cuanto a los derechos morales, vale apuntar que en su concepción inicial, el sistema anglosajón no contemplaba los derechos morales del autor como objeto de protección. Sin embargo, tras la firma del Convenio de Berna de 1971 por parte de países del sistema *common law* se han ido reconociendo derechos morales al autor y con ello, cerrando la brecha que distingue la protección entre los dos sistemas. Un ejemplo de este acercamiento entre los sistemas se puede encontrar en el Artículo 9º de la Copyright, Designs and Patents Act, de 15 de noviembre de 1988, mediante la cual se reconocen los derechos morales de integridad y paternidad sobre la obra.

No obstante las diferencias, parece clara la intención de los países en general, de construir un marco mínimo de protección a los derechos de autor en todo el mundo, lo cual se ve reflejado en los diferentes tratados sobre la materia celebrados en el seno de la OMPI y en las distintas directivas que la Unión Europea ha emitido a sus países miembros, con fines unificadores.

4.3. Ámbito Latinoamericano.

Tras el énfasis que se ha realizado a lo largo de esta monografía respecto de la regulación establecida en la Decisión Andina 351 de 1993, procedemos a hacer una mención a la protección jurídica del derecho de autor en general en el ámbito latinoamericano, haciendo la salvedad de que la gran diferencia entre los países radica en la duración de la protección, pues en los demás ámbitos se mantiene coherencia ya que todos los sistemas jurídicos se insertan en el sistema latino.

4.3.1. Argentina.

La Ley 11723, que regula el régimen Legal de la Propiedad Intelectual, en su artículo 5º establece que "*La propiedad intelectual sobre sus obras*

²³ PÉREZ DE CASTRO, Nazareth. Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica. Colección de Propiedad Intelectual. Ed. Reus S.A., 2001. Pág 40.

*corresponde a los autores durante su vida y a sus herederos o derechohabientes hasta **setenta** años contados a partir del 1 de enero del año siguiente al de la muerte del autor".*

4.3.2. Bolivia.

En Bolivia, la ley 1322 sobre derechos de autor título IV, capítulo III, artículo 18 establece que *"La duración de la protección concedida por la presente Ley será por toda la vida del autor y por **50** años después de su muerte, en favor de sus herederos, legatarios y cesionarios.*

En el caso de obras realizadas en colaboración, el artículo 19 de dicha ley expresa: el plazo de cincuenta años correrá a partir de la muerte del último coautor que fallezca. Los derechos patrimoniales sobre las obras colectivas, audiovisuales y fotográficas, los fonogramas, los programas de radiodifusión y los programas de ordenador o computación, durarán cincuenta años a partir de su publicación, exhibición, fijación, transmisión y utilización, según corresponda o, si no hubieran sido publicados, desde su creación.

Dicho plazo de 50 años se computará desde el día primero de enero del año siguiente al de la muerte o al de la publicación, exhibición, fijación, transmisión, utilización o creación, según proceda."

4.3.3. Brasil.

La ley brasilera N° 9.610,8 de 19 de febrero de 1998 establece que los sucesores del autor de la obra pierden los derechos adquiridos después de **setenta** años de la muerte del mismo. (Artículo 41).

4.3.4. Costa Rica.

La ley N° 6683 de Derechos de Autor y Derechos conexos protege las obras de autores costarricenses, domiciliados o no en el territorio nacional, y las de autores extranjeros domiciliados en el país. Dispone que toda persona puede utilizar, libremente, en cualquier forma las obras intelectuales que son de dominio público; pero si éstas pertenecen a un autor conocido, no podrá usarse su nombre en las publicaciones o reproducciones.

4.3.5. Chile.

En Chile, el derecho de autor se encuentra regulado por la Constitución Política de la República (Artículo 19 N°25) y específicamente por la Ley N° 17.336 de 1970, sobre Propiedad Intelectual y sus modificaciones.

El creador chileno o extranjeros domiciliados en Chile, adquieren una serie de derechos, patrimoniales y morales, que resguardan el aprovechamiento, la paternidad y la integridad de la obra.

La fecha de vigencia de estos derechos fue de **50** años después de la muerte del autor de la obra hasta el año 2004. Tras este año, producto del Acuerdo de Libre Comercio firmado con los Estados Unidos, la protección se aumentó a **70** años después de la muerte del autor de la obra.

4.3.6. Ecuador.

Existe en Ecuador una Codificación de la Ley de Propiedad Intelectual No. 2006-013, a la que se ha añadido un Reglamento a la Ley de Propiedad Intelectual, a través del Decreto No. 508, publicado en el Registro Oficial No. 120 del 1 de febrero de 1999, donde se establece todo el régimen de propiedad intelectual vigente en el país.

El artículo ochenta de la Ley de Propiedad Intelectual señala que el Derecho de Autor durará toda la vida del autor y **setenta** años después de su fallecimiento, cualquiera que sea el país de origen de la obra.

4.3.7. México.

Según la Ley Federal del Derecho de Autor, de 23 de julio de 2003, los derechos patrimoniales de autor están vigentes durante toda la vida del autor más **100** años tras el final del año de la muerte del autor más joven o de la fecha de publicación en caso de los gobiernos federal, estatal o municipal. Existen dos excepciones a esta regla:

- Las obras que ingresaron al dominio público antes del 23 de julio de 2003.
- Las obras que por su naturaleza, están protegidas por una reserva de derechos.

4.3.8. Perú.

El Decreto Legislativo - Ley sobre el derecho de Autor de 27 del año 1996, en su artículo 135 señala que "*La duración de la protección concedida en este Capítulo será de toda la vida del artista intérprete o ejecutante y **setenta** años después de su fallecimiento, contados a partir del primero de enero del año siguiente a su muerte. Vencido el plazo correspondiente, la interpretación o ejecución ingresará al dominio público.*"

4.3.9. Uruguay.

La ley 9.739 de propiedad literaria y artística vigente en Uruguay, aprobada el 17 de diciembre de 1937, adicionada con las modificaciones incorporadas al promulgar la ley 17.616 de derechos de autor y derechos conexos, de 10 de enero de 2003, establece en su artículo 14º que “[...] *el autor conserva su derecho de propiedad durante toda su vida, y sus herederos o legatarios por el término de **cincuenta** años a partir del deceso del causante.*”

4.3.10. República Dominicana.

Dentro del marco constitucional de la República Dominicana, la ley 65-00 del 21 de julio de 2000 sobre derechos de autor establece que los derechos de autor son protegidos por un período que abarca la duración de toda su vida y **50** años a partir de su muerte, respecto de su cónyuge, herederos y causahabientes.

4.3.11. Venezuela.

La Ley sobre el Derecho de Autor de 1 de octubre de 1993 establece que "*el derecho de autor dura toda la vida de éste y se extingue a los **sesenta** años contados a partir del primero de enero del año siguiente al de su muerte, incluso respecto a las obras no divulgadas durante su vida*".

CONCLUSIONES

- En la legislación colombiana en materia de protección de los derechos patrimoniales de los artistas intérpretes o ejecutantes únicamente se otorgaron herramientas efectivas para el recaudo de los derechos de los artistas hasta el año 2010 con la expedición de la Ley 1403 o “Ley Fanny Mikey”.
- No resulta conveniente, desde nuestro punto de vista, que el Gobierno Colombiano realice reserva alguna al Tratado de Beijing, especialmente en materia del principio reciprocidad o de trato nacional, toda vez que – como se estudió – su incorporación ofrecerá un espectro de protección más amplio de los derechos de autor de los artistas intérpretes o ejecutantes de obras audiovisuales. Lo anterior, teniendo en cuenta que se extiende el reconocimiento de sus derechos a los Estados Contratantes de dicho tratado, en la medida, en que permite que las prestaciones audiovisuales de los artistas sean igualmente reconocidas y retribuidas por su explotación.
- El derecho de remuneración que se pretende otorgar con el Tratado de Beijing debe considerarse como una herramienta de desarrollo, no sólo dentro del ámbito jurídico, sino también dentro del ámbito cultural de un país, pues gracias a la protección que el Tratado incorpora, se estimula la participación y valorización de los artistas e intérpretes dentro un mercado a nivel nacional e internacional.
- Es fundamental para la plena aplicación de la pretendida protección, que las organizaciones de gestión colectiva cuenten con sistemas de suministro en línea relacionada con la concesión de licencias para la explotación supervisión, utilización, recaudación y distribución a que haya lugar.
- Es evidente la necesidad de contar con una serie de medidas técnicas, tecnológicas y jurídicas, a fin de impedir cualquier intento de eludir las medidas de protección y de garantizar que no se produzca ningún tipo de supresión o alteración de cualquiera de los elementos de los sistemas de información digital que permiten obtener los datos necesarios para la adecuada gestión de los derechos.

BIBLIOGRAFÍA

- BROTONS, Juan Ramón y DÍAZ CAMPO, Olga. Historia de la cultura y de las ciencias. Sexta Edición. Barcelona: Editorial Biblograf S.A., 1993. 427 p. Guía escolar VOX. ISBN: 84-7153-444-4.
- FERRES MORALES, Dolores. La Contratación en el Sector Audiovisual. Primera edición. Barcelona, España: Ediciones OCTAEDRO, S.L. 2005.
- PÉREZ DE CASTRO, Nazareth. Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica. Madrid: Editorial Reus S.A., 2001. 182 p. Colección de Propiedad Intelectual; ISBN: 84-290-1367-9
- RAMS, J. Comentario al artículo 17 de la Ley de Propiedad Intelectual. En: ALBADALEJO, Manuel y DÍAZ ALABART, S. Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales, T. V, Vol. 4-A. Madrid, Editorial Edera, 1994, p. 359.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Ley 23 de 1982. Régimen General de Derechos de Autor. Colombia. (En línea) <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=872>. Citado el 24 de febrero de 2014.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Decisión Andina 351 de 1993. de 17 de Diciembre de 1993 - Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos. (En línea) <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=9445> Citado el 24 de febrero de 2014.
- SECRETARÍA GENERAL DEL SENADO DE LA REPÚBLICA. Ley 26 de 1992, por medio de la cual se aprueba el "Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales", adoptado en Ginebra el 18 de abril de 1989. (En línea) http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc_ant/ley_0026_1992.htm. Citado el 24 de febrero de 2014.
- CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 1403 de 2010. "Por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas, intérpretes o ejecutantes y obras o grabaciones audiovisuales" o "Ley Fanny Mikey" (Julio 19 de 2010). (En línea) <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=9445>. Citado el 24 de febrero de 2014.

- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Tratado de la OMPI sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales. (En línea) http://www.wipo.int/treaties/es/ip/frt/trtdocs_wo004.html. Citado el 24 de febrero de 2014.
- PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Ley 1403 de 2010, por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas o intérpretes ejecutantes de obras y grabaciones audiovisuales o “Ley Fanny Mickey”. (En línea) <http://web.presidencia.gov.co/leyes/2010/julio/ley140319072010.pdf> Citado el 24 de febrero de 2014.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL – OMPI –. (1996). Ediciones OMPI, Ginebra.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL – OMPI –. (1996). Ediciones OMPI, Ginebra. Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (adoptado por la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, en Beijing el 24 de junio de 2012. (En línea) http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=295839. Citado el 24 de febrero de 2014.
- COMISIÓN EUROPEA. Propuesta de decisión del Consejo relativa a la firma en nombre de la Unión Europea, del Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales. 2013/0065. Bruselas. [http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2013:0109\(01\):FIN:ES:DOC](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2013:0109(01):FIN:ES:DOC).