

Los actores y su protección por la propiedad intelectual con especial referencia al teatro y al derecho uruguayo.

Beatriz Bugallo Montaña

Trabajo realizado en ocasión de la actividad
“La Propiedad intelectual del actor:
valor legal de su creación”
24 de marzo de 2026,
Biblioteca de la Facultad de Derecho, UDELAR.
Montevideo - Uruguay

SUMARIO

Índice

Texto del artículo

Bibliografía

Síntesis

Los actores y su protección por la propiedad intelectual con especial referencia al teatro y al derecho uruguayo.

INDICE

- 1 Consideraciones preliminares
- 2 Actor como categoría jurídica
 - 2 . 1 Evolución histórica del reconocimiento de los actores como categoría jurídica específica
 - a Antigüedad clásica: Grecia, Roma*
 - b Edad Media*
 - c Algo comenzó a cambiar en el Renacimiento*
 - d Siglo XVIII, la Ilustración en Europa y primeros teatros estables en América*
 - e Siglo XIX, tecnología y expansión*
 - f Siglo XX, primeros logros*
 - g Siglo XXI, consolidación de organización pero mucho pendiente*
 - 2 . 2 El actor como artista intérprete
 - 2 . 2 . 1 Terminología
 - 2 . 2 . 2 Definición de actor desde las artes escénicas
 - a El actor como generador de significación: la perspectiva de Patrice Pavis*
 - b Stanislavski: el actor como creador del personaje*
 - c Strasberg y la expresión del propio actor en el personaje*
 - d Hagen, el actor en la realidad*
 - 2 . 2 . 3 Alcance legal del concepto de actor como intérprete
 - a Gradación de la protección*
 - b Relación con la obra interpretada*
 - c Interpretaciones improvisadas*
 - d Diversidad de formatos interpretativos*
 - 2 . 2 . 4 Definiciones en tratados internacionales
 - 2 . 2 . 5 Definiciones incluidas en normas legales de derecho comparado
 - 2 . 2 . 6 Definición de actor en el derecho uruguayo
 - 2 . 3 Naturaleza jurídica de la interpretación actoral
 - a Teoría de la interpretación como acto técnico*
 - b Teoría de la interpretación como obra derivada*
 - c Teoría de la interpretación como obra autónoma*
 - d Teoría de la interpretación como bien inmaterial sui generis*
 - 2 . 4 Distinción entre derechos de autor y derechos conexos del actor
 - a Fundamento de protección*
 - b Alcance temporal*
 - c Contenido de los derechos*
 - d Jerarquía implícita*
 - 2 . 5 La interpretación actoral frente a los requisitos tradicionales de protección de las obras
 - a Originalidad y creatividad*

- b Fijación material*
 - c Expresión versus idea*
 - 2 . 6 Objeto, sujetos y alcance de la protección
 - 2 . 7 Actores de doblaje
 - 2 . 8 Titiriteros o artistas de marionetas
 - 2 . 9 Interpretaciones en videojuegos
 - 2 . 10 La protección del actor menor de edad
- 2 Instrumentos internacionales de protección de actores y actrices
 - 3 . 1 Introducción
 - 3 . 2 La Convención de Roma de 1961, su punto de partida
 - 3 . 3 Recomendación UNESCO de 1980
 - 3 . 4 El Acuerdo sobre los ADPIC (1994) y la dimensión comercial
 - 3 . 5 El Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (TOIEF, 1996), sobre los avances en la era digital
 - a Derechos morales*
 - b Derechos exclusivos en el entorno digital*
 - c Protección tecnológica*
 - 3 . 6 El Tratado de Beijing (2012), protección específica de las interpretaciones audiovisuales
 - a Ámbito de aplicación*
 - b Reconocimiento de derechos morales*
 - c Derechos patrimoniales exclusivos*
 - d Cesión de derechos*
 - e Duración de la protección*
 - f Limitaciones y excepciones*
 - g Limitaciones de su texto*
 - 3 . 7 Los acuerdos comerciales bilaterales y multilaterales o el nuevo escenario de la protección internacional
 - 3 . 8 La implementación regional: el caso europeo
 - 3 . 9 Comentarios generales sobre su evolución
 - a Implementación nacional heterogénea*
 - b Tensiones con otros intereses y derechos*
 - c Adaptación a nuevas tecnologías*
 - d Desigualdades estructurales*
- 3 Derechos morales de los actores y actrices
 - § Conceptos generales
 - 4 . 1 Introducción
 - 4 . 2 Naturaleza y fundamento de los derechos morales del actor
 - 4 . 3 Derecho de paternidad o reconocimiento
 - 4 . 4 Derecho de integridad de la interpretación
 - 4 . 5 Derecho de oposición a modificaciones perjudiciales
 - 4 . 6 Otros derechos morales reconocidos en algunas legislaciones
 - 4 . 7 Restricciones posibles para los derechos morales de los actores
 - 4 . 8 Análisis comparado entre algunas legislaciones
 - 4 . 8 . 1 Modelo continental europeo
 - 4 . 8 . 2 Modelo latinoamericano

- 4 . 8 . 3 Modelo anglosajón
 - a Protección contractual negociada colectivamente.*
 - b Right of publicity*
 - c Remedios basados en competencia desleal o difamación*

§ Regulación uruguaya

- 4 . 9 Antecedentes
- 4 . 10 Normativa actual

5 Los derechos de explotación patrimonial de actores y actrices

§ Conceptos generales

- 5 . 1 Introducción
- 5 . 2 Derecho de fijación
- 5 . 3 Derecho de reproducción
- 5 . 4 Derecho de distribución
- 5 . 5 Derecho de comunicación pública
- 5 . 6 Derecho de transformación
- 5 . 7 Derecho de arrendamiento y préstamo público de ejemplares
- 5 . 8 Plazo de ejercicio de los derechos.
- 5 . 9 Limitaciones y excepciones de los derechos patrimoniales

§ Regulación uruguaya

- 5 . 10 Antecedentes
- 5 . 11 Normativa actual

6 Gestión de derechos de actores

- 6 . 1 Gestión individual *a Contrato de interpretación b Cesión contractual de derechos*
- 6 . 2 Presunciones de cesión
- 6 . 3 Gestión colectiva

7 La imagen y los derechos de la personalidad de los actores

- 7 . 1 Introducción
- 7 . 2 Tensión entre explotación del espectáculo y derecho de imagen
- 7 . 3 Imagen del actor y libertad de creación artística
- 7 . 4 Protección internacional
- 7 . 5 Algunas situaciones sobre derecho de imagen que involucran a actores

8 Desafíos tecnológicos para los derechos de propiedad intelectual de actores y actrices

9 Defensa de los derechos actorales

10 Reflexiones a modo de conclusión

Los actores y su protección por la propiedad intelectual con especial referencia al teatro y al derecho uruguayo.

Beatriz Bugallo Montaña

1 Consideraciones preliminares

Actores y actrices han sido históricamente rostros visibles y célebres del entretenimiento global, a la par que han enfrentado una notable fragilidad en la protección jurídica de sus interpretaciones hasta entrado el siglo XX. Sus contribuciones artísticas han tardado varias décadas en recibir un reconocimiento legal equiparable o cercano al otorgado a autores, compositores o directores. Hay dos dimensiones de regulación jurídica en cuanto a la actividad económica que realizan los actores. Por un lado, se regula como prestación de trabajo, ya sea en relación de dependencia o contrato de trabajo, ya sea por iniciativa propia a modo de empresa unipersonal o formando sociedades con otros artistas. Desde esta perspectiva se aplica el derecho del trabajo a todos los efectos en la primera de las situaciones mencionadas, con las particularidades correspondientes a la actividad. Históricamente ha sido la primera aproximación, tradicional, que tuvo el trabajo de actores y actrices. En la segunda situación, estamos ante una sociedad comercial. En ambas alternativas el derecho les permite reclamar una suma económica por su actividad.

Por otro lado, está la dimensión que apunta a la faceta creativa intelectual propiamente dicha, a la contribución artística de actores y actrices en relación con el uso que se haga de ella incluso más allá de la actuación presencial que se trate. Desde esta perspectiva se aplica el derecho de la propiedad intelectual que es el fundamento que les permite reclamar por su trabajo intelectual. En cualquiera de estos casos, se perciben o pueden percibir sumas de dinero con fundamentos distintos.

No se puede soslayar que, además de la consideración del actor como trabajador y como artista, también es destacable el impacto socio cultural del teatro, del radioteatro, del cine, así como de cualquier otra dimensión de expresión actoral o interpretativa. Por ello, en un plano internacional en la temática convergen la Organización Internacional del Trabajo, OIT, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, OMPI, y también la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, según su diverso grado de incumbencia.

Es este artículo se analiza la segunda de las consideraciones. Es decir, la regulación jurídica correspondiente a la propiedad intelectual de los actores, escenario relativamente cambiante según el país o región. Se examina el entramado normativo internacional y sus implementaciones nacionales, con directa referencia a la legislación uruguaya, a efectos de destacar avances o carencias, procurando visibilizar una herramienta tan importante para estos creadores intelectuales, en su categoría de intérpretes, como es la propiedad intelectual.

El reconocimiento de los derechos de los actores, de los AIE en general, ha sido tardío por distintas causas.

En primer lugar, por la predominante consideración en los primeros tiempos de la faceta de trabajo del actor, que interpreta o actúa y se le paga por ello.

En segundo lugar, por la consideración dada hace casi un siglo, desde el punto de vista jurídico, a la fijación en soporte material como base de protección. Se entendía que sin fijación en un soporte, no había obra originalmente. Menos la habría para el caso de la ejecución o representación de una obra teatral, en cuanto a los actores. Al evolucionar el concepto de creación o aporte artístico y

desprenderse de la necesidad de un soporte físico, comenzó a cambiar también la apreciación desde el punto de vista de la propiedad intelectual en cuanto a la posibilidad de estar legitimado para el ejercicio de derechos.

En tercer lugar, como en general sucede en la evolución de los derechos de autor también, la demora en el tiempo para el reconocimiento de la propiedad intelectual de los actores se debe a que muchas veces se configura el ejercicio de derechos en torno a los avances tecnológicos. Las posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías potenciaron la expansión de los derechos de los actores, tal como veremos a lo largo de este trabajo.

No podemos dejar de considerar que más allá del análisis técnico-jurídico, el reconocimiento adecuado de los derechos de propiedad intelectual de los actores es tanto una cuestión de justicia individual para estos artistas, como una necesidad a efectos del florecimiento sostenible de diversas industrias culturales. La protección efectiva de estas interpretaciones impacta directamente en la calidad, diversidad y riqueza del patrimonio cultural global, así como en las condiciones materiales que permiten a los intérpretes dedicarse profesionalmente a su arte. No puede haber sustentabilidad para el goce de las obras dramáticas, dramático musicales y audiovisuales en general, si los actores no son retribuidos por su trabajo artístico y, a tales efectos, la implementación de los derechos de la propiedad intelectual lo reconoce.

2 Actor como categoría jurídica

2.1 Evolución histórica del reconocimiento de los actores como categoría jurídica específica

Desde que el ser humano existe y debió transmitir relatos o comentarios probablemente ha sido un intérprete. Por eso, aunque no se encuentren fuentes directas o remotas, seguramente desde la Prehistoria los grupos humanos se reunieron porque necesitaban ver o escuchar historias sobre situaciones de su entorno con más o menos fantasía naturalmente incorporada según el ingenio del intérprete del caso.

A medida que la organización social y política evoluciona comienzan a encontrarse documentos históricos de diversa índole que registran la existencia de obras dramáticas o teatrales, ya fuera como divertimento o para la difusión de ideas y noticias.

La historia de la protección de la propiedad intelectual de los actores, como la propia historia de su profesión, transita desde la marginación social hace casi dos mil años a su apreciación como creador artístico in crescendo desde el Renacimiento hasta pasados los mediados del siglo XX, cuando recién se consolida su reconocimiento jurídico internacional en la Convención internacional de Roma de 1961.

a Antigüedad clásica: Grecia, Roma.

Uno de los legados de la Grecia antigua - entre tantas raíces culturales - es el teatro, drama y comedia. No solamente quedan nombres de autores de obras literarias que se representaban, sino también de algunos actores. Desde el siglo VI AC ha trasciende Tespis como el primer actor, enfocado también hacia aspectos de organización y puesta de la obra. Es recordado por circular con su carro llevando el espectáculo y la creación teatral por distintos pueblos. D'Amico (1954, vol. I, p. 35) explica al respecto que

La tradición atribuye la primera representación trágica a un poeta más o menos legendario, Tespis, hijo de Temón, oriundo de Icaria, en el Ática, quien habría compuesto en el año 534 antes de Cristo, para las Grandes Dionisiacas organizadas en Atenas por Pisistrato, el primer diálogo

entre un Coro y un actor, que él mismo iba representando a diversos personajes.” En igual sentido, explica Laurence (2014, p. 9), que “La tradición le atribuye a Tespis el haber impuesto al actor como figura claramente separada del coro”.

A partir de dicha época se aprecia el desarrollo del teatro y los actores, surgido formalmente en las Grandes Dionisias atenienses del siglo V AC, evento de naturaleza religiosa de gran repercusión social. “En estas fiestas hay que ubicar el amplio desarrollo de la tragedia y la comedia” (Graham, 2009, p. 16). El rol de actores era tan importante como esta misma actividad, pero ello no redundaba en el reconocimiento jurídico o de estatus formal de los intérpretes. Otros actores trascendieron al presente, como Pólux de Egina y Neoptólemo, valorando su trabajo como un servicio a la polis en festividades religiosas, lejos de una valoración de talento personal.

Roma, al igual que en otros aspectos de su cultura, miró a Grecia y, en este caso, tomó para el teatro formas y obras griegas, pero relegando a los actores a una especie de degradación jurídica por asociaciones negativas entre la actividad teatral y la vida social romana. Paulo, jurista romano partícipe en el Digesto, calificó a los actores entre quienes “se ofrecen al público para diversión”, en una consideración denostativa que como prejuicio alejó al trabajo de esta categoría de artistas del reconocimiento de sus derechos durante muchos siglos (Duncan, 2003). Sin perjuicio de ello también hubo estima y éxito entre algunos actores romanos. Según D'Amico (1954, vol. I, p. 198) Todo esto no impidió que algunos actores – en la época de la gran pasión por los espectáculos, especialmente en el último siglo de la República y en tiempos del Imperio – cobraran sumas enormes y recibieran individualmente estima y honores. Cicerón, su apologista, se preciaba de ser amigo de Roscio, tan acaudalado que pudo renunciar a su pensión pública de mil denarios por día; el mismo Cicerón lo defendió ante los tribunales. Y su contemporáneo Esopo fue famoso, no sólo como actor, sino también como pródigo y despilfarrador.

b Edad Media

Durante la Edad Media enseña la Historia que el rol de comunicación de noticias e ideas de las representaciones o interpretaciones de juglares, trovadores o grupos de personas recorriendo aldeas fue fundamental desde la perspectiva sociocultural. Por otra parte, la organización de las actividades económicas en corporaciones, gremios o hansas marcó la evolución económica y social de su tiempo. Sin embargo ninguna de estas circunstancias derivó en una valoración o mejora de la situación de quienes realizaban actividad que hoy se denomina teatral.

El cristianismo, la Iglesia, condenó al teatro cuestionando su desarrollo entendiendo, que había falsedad en la expresión teatral, incluso se negaban los sacramentos a actores y comediantes, entre otras medidas de desprecio de la actividad. El Concilio de Elvira (siglo IV) estableció que los actores sólo podrían recibir el bautismo si abandonaban su profesión, situación que no mejoró ni siquiera varios siglos después en el Concilio de Trento (1545-1563).

Los actores de este tiempo fueron *histriones* itinerantes, juglares y bufones. No tenían estatus legal reconocido, no tenían un gremio o corporación que los encuadrara en el sistema político feudal, y por la desconsideración de su actividad se encontraban lejos de un reconocimiento de derechos.

De todas maneras, entiende Eandi que

Pese a la marginación que este sufría, junto a la actividad teatral en su totalidad, debido a las condenas de los Padres de la Iglesia religiosos en general, se trataba de una actividad profesional (aunque no recibiesen un sueldo), dado que se dedicaban de lleno a ella (2009, p. 29).

Con el tiempo en el propio ámbito eclesiástico se organizaron representaciones dramáticas sagradas, en las cuales los actores no eran profesionales (D'Amico, 1954, vol. II, p. 95), como los

griegos o los romanos, sino más o menos ocasionales; todos eran hombres, siendo muy excepcional la figura femenina aún casi al final de la Edad Media (D'Amico, 1954, vol. I, p. 310).

c Algo comenzó a cambiar en el Renacimiento

Se menciona al Renacimiento como punto de inflexión en la valoración histórico jurídica de los actores, aunque contradictorio. El reconocimiento de la actividad teatral como nunca antes en la Historia (la *commedia dell'arte* en Italia, el teatro isabelino en Inglaterra, el Siglo de Oro español y el clasicismo francés), todavía no implicó para los propios actores su reconocimiento personal individual por su aporte intelectual. Con la *commedia dell'arte* aparece la especialización para el trabajo de los actores, con su comienzo de preparación cultural y en distintas disciplinas (D'Amico, vol. II, p. 96-97).

Comenzaron a fortalecerse las organizaciones de actores en compañías muchas veces estables, tenían patrocinio de realeza o nobleza, trascendieron actores de renombre como Alleyn y Richard Burbage en Inglaterra o Molière en Francia (D'Amico, 1954, vol. II, pp. 202-ss., pp. 299-ss.). Sin embargo, seguían los actores excluidos de los sacramentos hasta bien entrado el siglo XVIII. La viuda de Molière, cuando falleció en 1673, debió solicitar directamente del rey Luis XIV una autorización especial para su entierro cristiano, concedida igualmente con restricciones.

La conocida actriz del siglo XVIII Adrienne Lecouvreur (“la hermosa, espontánea, admirada y desventurada”, dice de ella D'Amico, 1954, vol. II, p. 478), fallecida en 1730 sin haber renunciado formalmente a su profesión, escandalizó a la sociedad francesa. La situación era radicalmente distinta a la inglesa, donde en ese mismo tiempo actrices como Anne Oldfield llegaron a recibir honras fúnebres en Westminster Abbey.

De todas maneras, los actores seguían sin su consideración jurídica formal como sujetos de derechos relacionados con la propiedad intelectual. Su estatus jurídico se vinculaba con el trabajo, el pago por el servicio con su especialización y talento según el caso, pero no se trataba de una valoración de creador intelectual.

d Siglo XVIII, la Ilustración en Europa y primeros teatros estables en América

El siglo XVIII inició la etapa de una más sólida consideración del teatro por sus aportes educativos, culturales y sociales. Contribuciones de filósofos como D'Alembert y Diderot – de este último se cita su obra *Paradoja del Comediante* (1773-1778) – fundaron el reconocimiento del trabajo del actor, aunque con limitaciones. De este siglo se recuerda en Inglaterra a David Garrick considerado “quizás el mejor actor de su siglo” (D'Amico, 1954, vol. II, p. 456), cuya aparición “significó una nueva comprensión de la interpretación, no sólo en Inglaterra, sino en toda Europa.” (Strasberg, 2019, p. 50).

De todas maneras, a nivel jurídico la declaración más significativa llegó en 1789 – como en tantos otros temas –, cuando la Revolución Francesa abolió formalmente todas las restricciones eclesiásticas sobre los actores y la Asamblea Nacional declaró que “todo ciudadano puede establecer un teatro público y hacer representar obras de todos los géneros”. No hubo una consideración específica de los actores, más bien se centró en los autores y, aplicado al teatro, en los dramaturgos. Sin embargo, de la ley de representación aprobada por la Asamblea de la Revolución francesa en 1793, consagrando que la representación teatral constituía una forma de explotación de la obra protegida, se derivó el reconocimiento de que la actuación era elemento esencial de dicha explotación.

No llegaron – tampoco todavía – los derechos específicos a los intérpretes, pero se puso en camino a la actuación en el conjunto de las creaciones intelectuales.

Mientras sucedía todo esto en Europa, en el último cuarto del siglo XVIII aparecían los primeros teatros estables en la América española, siguiendo los ya existentes en Lima y Mexico, “en el año 1776, La Habana; 1783, Buenos Aires; 1784, Caracas; 1793, Montevideo y Bogotá; 1794, Tegucigalpa; 1796, La Paz.” (Klein, 1984, p. 10). De todas maneras, antes de ese tiempo, se reconoció actividad de origen popular, también reflejando la mezcla cultural del poder colonial, la Iglesia y la cultura indígena local, tal como lo reseña Klein (1984, p. 6)

Los truhanes y chocarreros incaicos vinculados a la liturgia en el Imperio, que luego continuarán bajo el dominio español trabajando con un repertorio mestizo bajo la dirección de los misioneros. Los catequistas, que propagaban la religión católica a través de las representaciones dramáticas. Los aficionados, que continuaban la tradición europea celebrando festividades reales con comedias, generalmente a cargo de los militares y de los gremios de artesanos. Los cómicos itinerantes, no muchos por lo extenso del territorio y la pobreza de sus pobladores, confundidos a veces con el oficio de volatineros y titiriteros. En Montevideo en particular no hubo actividades de tipo teatral organizadas antes de la última década del siglo XVIII, “más que la Caja de Títeres de Juan Camacho (que de acuerdo con documentos actuó en 1792) como espectáculo circunstancial)” (Rela, 1966, p. 6).

En 1793, como dijimos comenzó a funcionar la Casa de Comedias – que sería en el siglo siguiente el teatro San Felipe – cuya construcción fue ordenada por el gobernador Olaguer y Feliú, verdadero promotor del arte escénico en la ciudad (Rela, 1966, p. 5 y 6. Klein, 1984, p. 34). Durante los primeros años las actividades estuvieron “a cargo de cómicos trasladados desde Buenos Aires para cumplir esporádicas funciones en nuestra capital” (Rela, 1969, p. 13), varios de ellos procedentes del elenco de la compañía que trabajó en “la Ranchería”, Casa de Comedias de Buenos Aires que se había incendiado en 1792 (Klein, 1984, p. 32). De los actores incorporados en Montevideo al elenco porteño se destacó el primer galán “Andrés Vidal, nacido de Galicia, quien habría sido sargento del Regimiento de Burgos con asiento en la Banda Oriental” (Klein, 1984, p. 36), entre otros vecinos entusiastas.

Nada dicen las crónicas históricas consultadas de la valoración de derechos en particular de los actores en el escenario colonial, ni por su desarrollo se aprecia que estuvieran en ese tema. No hubo influencia de las leyes producto de la Revolución francesa en Latinoamérica, el camino de surgimiento de actividades culturales en general fue distinto en nuestra región.

e Siglo XIX, tecnología y expansión

El siglo XIX en Europa llegó con innovación tecnológica que impulsó la producción y las comunicaciones, también el entretenimiento se industrializó. Se expandieron los teatros, comenzó a haber producciones comerciales frecuentes y de envergadura para su tiempo, se desarrollaron los circuitos de giras o *tournées*, hubo más gente desplazándose para asistir como público concurriendo a espectáculos lo que aumentó también por la aparición de nuevas formas de espectáculo más populares como music-hall, vodevil, opereta.

Todo ello transformó las condiciones del trabajo de los actores y la consideración jurídica de sus derechos. En esta primera reacción surgen especialmente regulaciones de corte laboral para los actores, considerando también la relación de éstos con los empresarios-productores. Como disposición normativa se destaca la Theatres Act de 1843 en Inglaterra y diversas normas municipales en Francia.

Toda esta actividad generó el reconocimiento de grandes actores de fama internacional, que elevaron socialmente la profesión e hicieron destacar los aspectos de más alto nivel intelectual de la interpretación teatral. Entre quienes al día de hoy se reconocen se encuentran nombres de la talla de

Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Henry Irving (primer actor en recibir el título de Sir en Inglaterra, 1895).

Son muchos los actores recordados, en distintos países europeos, en el siglo XIX. La proximidad en el tiempo permite el acceso a información de dicha época. Su retribución era como la de un trabajador, por dicho carácter: sobre la base de horas y actividades de trabajo propiamente, y en función de su capacidad de negociación. No había una apreciación de la calidad intelectual como valor para atribuir derechos como creador, tal cual los autores estaban adquiriendo desde antes del siglo XIX.

Hacia fines del siglo XIX algunos juristas comenzaron a valorar autónomamente la interpretación actoral, dicen que fue el caso de Edmond Picard desde Bélgica, pero faltaban algunas décadas todavía para concretar la protección jurídica en normas.

El siglo XIX en sus primeras décadas latinoamericanas fue muy distinto a Europa, con los movimientos revolucionarios de liberación colonial y fundación de países independientes.

En particular, en Montevideo luego de las invasiones inglesas que fueron repelidas, gobernaron españoles, portugueses y brasileiros. En las décadas de 1810 a 1830 muchas veces los espectáculos y el pago a los actores estuvo a cargo del Cabildo de Montevideo, o la autoridad encargada de la ciudad (Klein, 1984, p. 107 y ss.). En ese tiempo – y durante varios años, de manera intermitente, porque se basaba en Buenos Aires - actuó en Montevideo el famoso y talentoso actor argentino Casacuberta, donde se consolidó como galán (Klein, 1994, p. 86-ss.). Especialmente en la época del dominio portugués y más en tiempos del dominio brasileiro, segunda década del siglo XIX se desarrollaron las actividades escénicas, a la manera en la cual tradicionalmente se hacía en Brasil. Se cambia, prácticamente, la tonadilla española por las compañías italianas procedentes de Río de Janeiro, rumbo a Buenos Aires, que pasaron por Montevideo (Rela, 1969, p. 20). Salvo los visitantes, en nuestra ciudad los actores surgían de elencos de aficionados, especialmente, con figuras que históricamente se recuerdan como Fernando Quijano y Petronila Serrano (Rela, 1969, p. 31).

En la segunda mitad del siglo XIX, en Montevideo como en toda Latinoamérica, a partir de la consolidación de los Estados independientes, comenzó a desarrollarse ya más decididamente la actividad teatral a nivel nacional. En particular, con la fundación del Teatro Solís, el 25 de agosto de 1856 la actividad se fortalece.

En relación con los temas económicos y los actores, la información que se maneja habla de precariedad económica, con duras cláusulas contractuales y situaciones excepcionales de prosperidad, dando lugar a un verdadero desamparo social en este sentido, cubierto mayoritariamente por las iniciativas solidarias de los propios actores entre sí (Klein, 1984, p. 120-123). De este tiempo se recogen crónicas de reclamos, juicios y distintos conflictos por reclamos de impagos a los integrantes de compañías teatrales (Klein, 1994, p. 102-ss.).

f Siglo XX, primeros logros

Los primeros sistemas modernos de propiedad intelectual, desarrollados principalmente durante los siglos XVIII y XIX, ignoraron casi por completo a los intérpretes, concentrándose exclusivamente en la protección de los autores de obras literarias y artísticas. La interpretación actoral era considerada generalmente como una actividad secundaria y derivativa, carente de originalidad suficiente para merecer protección autónoma.

Esta concepción comenzó a cambiar gradualmente desde fines del siglo XIX y se consolida durante el siglo XX, particularmente con el advenimiento de las tecnologías de fijación sonora y audiovisual y su expansión, que permitieron "capturar" las interpretaciones y separarlas del momento efímero de su ejecución. No obstante, incluso cuando empezaron a reconocerse ciertos

derechos a los intérpretes, estos fueron inicialmente de carácter exclusivamente patrimonial, sin contemplar la dimensión moral de la interpretación. Es decir, sin una valoración del aporte intelectual específicamente, más allá del trabajo cumplido con la calidad correspondiente.

Comenzado el siglo XX, algunas legislaciones nacionales habían ya consagrado una protección legal de corte básico para los actores, como intérpretes en general, en una tendencia que lenta pero firmemente iba avanzando. En particular, aunque no se tratara de actores específicamente, debían atender la situación creada por la tecnología que permitía la reproducción de la obra a partir de la ejecución técnico mecánica de un disco, por ejemplo, que había dejado sin empleo a un porcentaje importantísimo de músicos y cantantes (Lipszyc, 1993, p. 355. Villalba & Lipszyc, 1976, p. 9-ss.). Asimismo, hasta ese momento los aportes intelectuales a la actuación se consideraban mayoritariamente ejecuciones de obras preexistentes sin reconocimiento de valor creativo autónomo.

Hasta entrado el siglo XX la relación entre los artistas y los empresarios del espectáculo estaba regido exclusivamente por un contrato. Los artistas no tenían que solucionar el problema de la utilización de su trabajo artístico más allá del momento establecido para la actuación, no se planteaba un uso ulterior a ese momento (Desjeux, 1966, p. 2). En algún sentido, igual con necesidades de consolidar derechos, en esa realidad tecnológica el contrato era suficiente.

No fue sino hasta la Convención de Roma de 1961 que se consolidó la protección, luego de varios años de debates diplomáticos con distintas iniciativas y proyectos. Fue el primer reconocimiento internacional sustancial de los denominados "derechos conexos" o "derechos vecinos" a los derechos de los actores, otorgando a los artistas intérpretes determinadas prerrogativas sobre sus actuaciones. Este avance, aunque modesto en comparación con la protección de autores, constituyó un punto de inflexión que abrió camino a desarrollos posteriores ya imparables.

Las últimas décadas han presenciado una progresiva ampliación del ámbito de protección, especialmente impulsada por el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, TOIEF, de 1996 y por el Tratado de Beijing de 2012, primer instrumento internacional específicamente dedicado a las interpretaciones audiovisuales. De todas maneras, la implementación efectiva de estos marcos normativos continúa siendo heterogénea a nivel global, dejando a muchos intérpretes en situaciones de vulnerabilidad frente a usos no autorizados o no remunerados de sus actuaciones.

La era digital ha intensificado esta problemática. Las plataformas de streaming, la globalización instantánea de contenidos audiovisuales, la reutilización de interpretaciones en nuevos contextos y formatos, y el surgimiento de tecnologías disruptivas como la inteligencia artificial capaz de recrear o manipular actuaciones, plantean desafíos sin precedentes para la protección de los derechos de los actores. La brecha entre el valor económico generado por estas interpretaciones y la compensación efectivamente recibida por sus creadores continúa ensanchándose en numerosos mercados. Una de las características del siglo XX en el tema que estamos enfocando, propiedad intelectual de los actores, es que a partir de este siglo no miramos exclusivamente a Europa para el seguimiento de su evolución. La temática se impulsa por agencias globales, los debates se dirigen a solucionar cuestiones ultrafronterizas por Internet y el acceso a la información de lo que sucede puede ser instantáneo. De todas maneras, la dinámica de recepción de los cambios tecnológicos en cuanto a reconocimiento normativo de derechos no es tan rápida en este tema, depende de voluntades políticas e impulsos sociales con distinta fuerza según el país y la región.

El siglo XX en el Río de la Plata, con la aceleración de las comunicaciones y cambios culturales en un mundo cada vez más pequeño, la incidencia de las circunstancias históricas que en esta materia – en cuanto hace a la influencia normativa – tiene por epicentro Europa, hacen efecto más notoriamente que antes. Es decir, que también en nuestra región se reflejan cambios en la

consideración de los actores y el trabajo de los actores que es valorado autónomamente como propiedad intelectual.

La primera mitad del siglo XX tiene un desarrollo artístico fundamentalmente, acercando más gente y de alguna manera recursos a los espectáculos teatrales. Aunque los episodios políticos en Uruguay tuvieron incidencia ralentizando giras o actividades, en los comienzos del siglo XX hubo temporadas planificadas desde la capital a otras ciudades del Uruguay, San José, Mercedes, Paysandú, Salto, como la que partió del teatro San Felipe en el año 1903 (Aranaz, 1943, p. 21 y 24). Es toda una época de importantes autores y actores en nuestro país, no solamente en Montevideo que sigue siendo el centro cultural, sino también en diversas de las ciudades más pobladas del interior. Surgen organizaciones de actores como la Sociedad Uruguaya de Actores en 1941, así como la Comedia Nacional en 1947, la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1949 y diversas agrupaciones de teatro independiente en Montevideo y en ciudades del interior (Rela, 1969, p. 115 y ss.).

Un paso fundamental en Uruguay es la aprobación de la ley N.º 9.739 del 17 de diciembre de 1937, primera norma nacional que consagra derechos para los actores, tal como veremos más adelante a lo largo de este trabajo.

g Siglo XXI, consolidación de organización pero mucho pendiente

El siglo XXI, hasta ahora a nivel global tiene en el Tratado de Beijing un instrumento internacional para afianzar, al cual se hace referencia más adelante en este trabajo, y toda la temática pendiente sobre la inteligencia artificial y sus impactos a distinto nivel. El gran desafío está a nivel nacional: que los Estados internalicen, reglamenten y apliquen bien los derechos de propiedad intelectual reconocidos, que merecen poder ejercer los actores.

La situación sigue siendo disímil: hay Estados con un nivel de protección aún más desarrollado que el estándar internacional, mientras otros en los cuales los tratados internacionales protectores son una teoría sin voluntad política de aplicarla. Sin lugar a dudas estas diferencias van en paralelo con el desarrollo de la actividad económica de las actividades creativas culturales que involucran la participación de artistas interpretes, como la teatral y la cinematográfica.

Las organizaciones de actores, tanto a nivel nacional como internacional, tienen un rol fundamental para seguir impulsando las mejoras.

De estos tan breves comentarios de momentos del devenir histórico referidos al trabajo de los actores, se puede entender que su consideración fue cambiando desde una participación de implementación de obras a un reconocimiento de aporte intelectual.

Inicialmente, dicho reconocimiento derivado de personalidades de actores destacados, fue también evolucionando hacia un reconocimiento profesional no solamente del actor tradicional “sobre las tablas” sino también a un actor en diversas modalidades expresivas creativas.

Durante muchos siglos esa valoración desde el punto de vista jurídico se concretó en el contrato que desde el siglo XX se califica como contrato de trabajo.

En paralelo a dicha valoración que se mantiene en cuanto a la prestación de las horas personales y las características de su actividad, conceptualmente desde el siglo XIX, aparece la valoración del componente de propiedad intelectual de dicho trabajo. Lo hace en la escena internacional del mundo jurídico, consagrado la Convención de Roma de 1961 - antes ya en distintas legislaciones nacionales -. A partir de ahí se va desplegando el reconocimiento del abanico de derechos por su aporte intelectual a la interpretación de la obra o contenido artístico que es el punto de partida de su trabajo.

Los cambios tecnológicos del siglo XX generaron la fijación de los espectáculos interpretados, provocando también nuevas formas de comunicación pública (y por lo tanto de aprovechamiento económico). Estos cambios provocaron la necesidad de solucionar tanto a los actores como a los empresarios los temas de derechos involucrados que permitieran una inversión estable: asegurando la retribución por el talento de todos los participantes. Fueron, sustancialmente, el detonante de la preocupación global por la propiedad intelectual de los artistas intérpretes, de los actores.

No se trata de derechos que no existieran antes en la dimensión tecnológica más despojada, digamos, de los siglos anteriores. Antes de los cambios del siglo XX la lógica de los derechos derivados de la actividad intelectual del actor también podía apreciarse, pero la existencia a nivel jurídico con su capacidad para el ejercicio y reclamo efectivo al caso concreto recién llega con la norma legal aprobada.

Las innovaciones tecnológicas seguirán marcando el camino de los conflictos, las negociaciones y los acuerdos o soluciones, como siempre en la historia de la propiedad intelectual.

2.2 El actor como artista intérprete

2.2.1 Terminología

La categorización del actor como "artista intérprete o ejecutante" dentro del sistema de propiedad intelectual define el marco jurídico específico aplicable a sus creaciones. Esta calificación, ampliamente aceptada en los instrumentos internacionales y legislaciones nacionales, sitúa al actor en una posición particular dentro de la propiedad intelectual. Asimismo, la expresión artista, algunas veces referida también a actores y vinculada como atributo a la prestación de los actores tiene interés en este punto. Comenzaremos pues, por analizar el sentido obvio de estas expresiones, en cuanto a la vinculación con la actividad.

El Diccionario de la Real Academia Española, en adelante Diccionario RAE, enseña que actor viene del latín actor, -ōris y su forma femenina actriz, del latín tardío actrix, -īcis. En la acepción que estamos analizando significa "persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva". Actuar, verbo vecino de la acción del actor y actriz, proviene del latín medieval actuare. Tiene dos acepciones: por un lado "interpretar un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva"; por otro lado, "dicho de un artista: ofrecer un espectáculo ante el público". Hay también una acepción general que es muy apropiada a esta actividad: "poner en acción", que entiendo vinculada directamente a partir de una obra y hacer posible que llegue al público intermediada por la actividad de los actores.

Como actor o actriz, con los matices en relación a lo interpretado, también se puede hablar de comediante, cómico, farandulero, histrión, galán, figurante, todo según el Diccionario RAE. En el lenguaje habitual hay varias otras expresiones alusivas.

Finalmente, quiero destacar que en una dimensión coloquial el Diccionario RAE establece que actor o actriz es la persona que exagera o finge. De todas maneras, es el mismo significado extensivo a la dimensión jurídica que estamos analizando: trata de actuar o interpretar, pero solamente cuando está mediando entre una obra y un público. Una persona mintiendo, tomado esto como dimensión de fingir, no es un actor en la acepción jurídica del término. Un actor que improvisa en torno a la representación de una obra o contenidos artísticos de lineamientos generales o incluso de ideas, genera una creación intelectual respecto de la cual ejerce derechos de la propiedad intelectual actorales, que incluso pueden llegar – según el caso concreto – también a creaciones autorales o de autoría.

Por otra parte, intérprete es la expresión con la cual formalmente se regula como categoría a los actores en el derecho, tanto internacional como nacional.

El Diccionario RAE establece que intérprete proviene del latín *interpres-ĕtis*. Lo define como “persona que interpreta”, comprendiendo a los actores en la enumeración que realiza este diccionario de las posibles actividades.

A su vez, interpretar para el Diccionario RAE proviene del latín *interpretāri*. En las acepciones correspondientes a la actividad a la cual nos estamos refiriendo en este trabajo, se define como “Representar una obra teatral, cinematográfica, etc.”, con verbos ejemplificativos o sinónimos como “representar, actuar, encarnar, declamar.”. También define interpretar como “Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos.” o “Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas.”. Evidentemente, una expresión comprensiva de la categoría jurídica intérpretes, de artistas intérpretes a la que aluden las normas de propiedad intelectual. Los actores no son artistas ejecutantes, porque la expresión ejecutante hace referencia a otra disciplina artística. Ejecutante según el Diccionario RAE, en su acepción directa, significa “persona que ejecuta una obra musical”. También se entiende que ejecutante es “quien participa en la ejecución colectiva de obras musicales (integrante de orquestas y coros), en tanto que la expresión artista intérprete se reserva a los músicos que actúan individualmente (directores de orquesta y solistas y a los actores).” (Lipszyc, 1993, p. 376)

Para tener precisión al interpretar normas legales es de interés también manejar el alcance del significado de la palabra artista. Para el Diccionario RAE se trata de la “Persona que cultiva alguna de las bellas artes.”, en su primera acepción, lo cual nos deriva a la extensión del concepto bellas artes, un tanto indefinido para fijar el alcance. Otras acepciones pertinentes de la expresión artista en el referido diccionario son: “Persona dotada de la capacidad o habilidades necesarias para alguna de las bellas artes.” y “Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público.”.

La razón en fijarnos en la expresión artista sin más, sin adjetivo que la precise, al estudiar el alcance de la categoría legal que estamos analizando se debe a la recurrente utilización de dicho término por la normativa especialmente anterior a la influencia terminológica de la Convención de Roma de 1961 en las legislaciones nacionales. Se busca responder la interrogante sobre si la referencia a artista o artístico puede alcanzar o no a los actores o intérpretes en algunos casos. La respuesta es que sí.

Desde el punto de vista del significado general de la palabra es posible, por más que se trate de una expresión que alcanza también a las personas que crean obras visuales, como a las que crean o interpretan obras musicales en este mismo significado.

No obstante, para afirmar si la utilización en disposiciones legales se extiende a los intérpretes en general o actores en particular debe definirse en cada caso, en función - por ejemplo - del lenguaje utilizado en el tiempo de aprobación de la norma en cuestión o, incluso, del uso dado en doctrina. No es tan claro o preciso por sí.

2 . 2 . 2 Definición de actor desde las artes escénicas

El actor es una figura artística específica, mucho más que un mero ejecutante o intermediario entre una obra o un texto y el público. Hay un componente personal creativo inescindible en la expresión interpretativa de los actores, no importa la modalidad o técnica a la que recurra. En la teoría teatral contemporánea se puede entender al actor como un creador de sentido, cuya intervención en el espectáculo es constitutiva de la obra escénica. Esta mirada es muy importante para el Derecho, porque sostiene la atribución de derechos de propiedad intelectual propios de la persona que actúa,

diferenciados de otras dimensiones de la creatividad intelectual que sean convergentes en una misma obra. Se toma a continuación el pensamiento de algunos autores que muestran la dimensión creativa del actor.

a El actor como generador de significación: la perspectiva de Patrice Pavis

Para Patrice Pavis el actor no es simplemente quien representa un personaje, sino un productor de signos escénicos. En este sentido, tal como enseña en su *Diccionario del teatro*, el actor es un sujeto semiótico que participa activamente en la construcción del significado de la obra con su contribución corporal, vocal y gestual. La actuación no es una mera reproducción de un texto dramático, sino un proceso de interpretación creadora, a través de la toma de decisiones estéticas, técnicas y expresivas que actores y director van desarrollando (Pavis, 1998, p. 33-34).

La actuación reconocida en este nivel resulta una contribución original e irreductible, lo que justifica que el Derecho entienda este trabajo como una creación que merece la protección por el derecho conexo correspondiente estructurado en la propiedad intelectual. En términos legales se habla de que la interpretación de los actores evidencia una autonomía creativa que es determinante de su reconocimiento como creación protegida.

b Stanislavski: el actor como creador del personaje

Konstantin Stanislavski, de aportes indiscutidos en la teoría teatral del último siglo, sostuvo que el actor no “imita” un personaje, lo construye desde sí mismo, mediante un trabajo consciente que involucra la psicología, las emociones, la memoria afectiva y las acciones físicas. El personaje interpretado por el actor es el resultado de un proceso interior y exterior de creación, no una forma preexistente que el actor se limita a encarnar (Stanislavsky, 2003). Stanislavsky, entre tantos conceptos al respecto que se aprecian en la obra que ha legado, expresa que “La única labor erudita para un actor es su capacidad de observar los principios fundamentales de la labor creadora en el escenario, es decir, el funcionamiento de su propio corazón y la naturaleza de sus propias pasiones.” (Stanislavsky, 1999, p. 158).

Nuevamente estamos ante un pensamiento muy ilustrativo desde el punto de vista jurídico: deja claro que la actuación implica un trabajo intelectual y creativo complejo, comparable – en tanto esfuerzo generador o creador - al de otras disciplinas tradicionalmente protegidas por el derecho de autor. El actor, por más que esté interpretando un personaje que muchos otros actores, muchas veces antes, han interpretado, siempre está elaborando una interpretación singular, personal e irrepetible.

El aporte de cada actor no puede nunca consistir en una mera ejecución técnica, porque cada actor como persona que es no puede sustraerse de su experiencia personal de psicología, emociones y demás dimensiones ya enunciadas.

c Strasberg y la expresión del propio actor en el personaje

Entre otras opiniones y posiciones intelectuales tan reconocidas de actores y directores sobre su actividad, es destacable también la de Lee Strasberg, encabezando una reconocida escuela de formación de influencia mundial.

Se puede citar su opinión en cuanto a la relación entre actor y personaje, que deja en clara evidencia la proyección de la personalidad en el trabajo actoral, cuando explica que

La formulación no solo requiere que el actor pueda crear el resultado artístico deseado, sino que además plantea que él lo haga real y personal en relación consigo mismo para poder lograrlo. Esto comprende los principios de motivación y sustitución. El actor no está limitado a la forma en la que debiera actuar dentro de las circunstancias establecidas para el

personaje; antes bien, debe buscar una realidad sustitutiva diferente de la que está establecida por la obra, que lo ayudará a actuar verazmente de acuerdo con los requerimientos del papel. No es necesariamente la forma en que él mismo hubiera actuado en las mismas circunstancias, y esto no lo limita respecto a su conducta natural. (Strasberg, 2019, p.105-106).

Esa personalidad interpretativa puede partir de definiciones conceptuales que el actor puede estar elaborando sin una obra que lo conduzca literalmente por la idea del autor de la obra teatral y eso también constituye una actividad actoral, con proyección de su personalidad. Al respecto Strasberg afirmó

La improvisación no solo lleva a un proceso de pensamiento y respuesta, sino ayuda también a descubrir la conducta lógica del personaje en vez de estimular al actor a “ilustrar” simplemente el significado obvio del texto. Con frecuencia los actores se confunden por el hecho de que durante algunas escenas por las que fueron elogiados eran conscientes de haber tenido pensamientos que no tenían nada que ver con la obra. (2019, p. 129)

d Hagen, el actor en la realidad

Reforzando las ideas precedentes destacadas – entre tantos aportes que se podrían relevar – sobre la incidencia de la personalidad del actor en su trabajo intelectual, el concepto de Uta Hagen con sus interesantes comentarios desde la realidad norteamericana que se encuentran en sus libros, vale la pena considerarlos. En un párrafo muy concreto que inicia la transmisión de una serie de enseñanzas técnicas y de experiencia para los actores, dice

Si ya estamos de acuerdo y nos hemos puesto del lado del actor que presenta en lugar de representar; si comprendemos la necesidad de desarrollar una técnica interna orgánica, así como el instrumento externo; si estamos convencidos de que es fundamental tener un sentido profundo de la ética y cultivar los mejores elementos de nuestro carácter para convertirnos en artistas destacados, capaces de servir e iluminar a un público acerca de la experiencia humana, entonces surge la pregunta: “¿Por dónde empezamos?” (Hagen, 2019, p. 39).

Hay muchos más y variados enfoques de cómo trabaja el actor, su definición, su esencia artística y, en definitiva, en el sentido de originalidad - tradicional para la valoración de la creación intelectual -, que implica la proyección de la personalidad del creador. En este caso, del actor. De manera que su justificación desde la caracterización de su trabajo resulta de una evidencia indudable.

2 . 2 . 3 Alcance legal del concepto de actor como intérprete

Desde una perspectiva legal, el actor puede definirse como aquel artista que, mediante su voz, gestos, movimientos y expresiones, interpreta personajes o situaciones en obras dramáticas, audiovisuales o de otra naturaleza. Esta definición, aparentemente sencilla, plantea diversas facetas cuyo análisis determina el alcance y naturaleza de la figura a estudio y su posible protección legal. Tratándose de la configuración del concepto de interpretación o ejecución protegible, para definir si estamos ante un actor, en la dimensión tan variada como las expresiones interpretativas posibles, es usual en doctrina sustentar la determinación en torno a tres elementos fundamentales. En primer lugar, que exista una obra preexistente o, incluso yendo a un planteo de mínimos y abarcativo, que por lo menos exista material calificable como de potencial artístico que pueda ser susceptible de interpretación, no quedando afuera creaciones que puedan no llegar a la protección formal de derecho de autor ni las expresiones del folklore.

En segundo lugar, que en la actividad creativa personal del intérprete se aprecien elementos expresivos originales. Estas expresiones pueden ser variadas, manifestarse en relación con timing, énfasis, caracterización vocal, manipulación gestual y construcción del personaje.

En tercer lugar, que se trate de una exteriorización perceptible de la interpretación, que el público la perciba.

A partir de una situación de la realidad, de una actividad humana – sea individual o colectiva – respecto de la cual se esté planteando si se trata de una interpretación que pueda llevar a la individualización de derechos actorales, es decir si hay que saber si se trata o no de un actor, bastará con plantearse si se identifican los tres elementos antes enunciados. Se puede decir que “bastará” con buscar los tres elementos, pero esta búsqueda, según la expresión y la técnica o instrumentación expresiva utilizada, en este mundo cada vez más tecnológico puede ser muchas veces muy compleja.

Por otra parte, la categorización del actor como intérprete, aunque generalmente aceptada, no ha estado exenta de críticas desde sectores que preferiría un reconocimiento de derechos más cercano al régimen de derechos de autor, argumentando que ciertas interpretaciones actorales alcanzan niveles de originalidad y creatividad equiparables a obras tradicionales.

La categorización del actor como intérprete plantea interrogantes sobre numerosas cuestiones teóricas y prácticas, alguna de las cuales se plantean a continuación. a las que iremos formulando y fundamentando respuesta a lo largo de este trabajo.

a Gradación de la protección

¿La interpretación actoral merece el mismo nivel de protección que otras interpretaciones artísticas, como las musicales? Las legislaciones nacionales han ofrecido históricamente respuestas divergentes a esta cuestión. En general, a todo con la equiparación de artista intérprete o ejecutante, que veremos proviene de la Convención de Roma de 1961 la igualdad de nivel se encuentra generalizada. Distinta es la apreciación que pueda plantearse sobre la fuerza de organización o experiencia en iniciativas colectivas para la protección de derechos, por ejemplo. Muchas veces se puede apreciar diferencias en ese sentido por razones muy diversas, según cada país o comunidad.

b Relación con la obra interpretada

¿Qué sucede cuando la interpretación del actor adquiere tal relevancia que trasciende o incluso eclipsa la obra original? La rigidez de las categorías tradicionales no siempre permite capturar estas complejidades. Las situaciones son muy variadas. Es inevitable que el actor tenga incidencia en la percepción de la obra, por la proyección de su personalidad. Como también es inevitable que algunos actores sean tan destacados que la obra y sus características quede postergada en la apreciación del espectador. Lo que no podría admitirse desde el punto de vista legal es que la expresión de un actor modifique la obra contra la voluntad del autor, pues ello podría estar involucrando afectaciones a la integridad de la obra. Hay dos creaciones intelectuales autónomas, así determina el derecho que sean consideradas.

c Interpretaciones improvisadas

¿Cómo se protegen las actuaciones que no se basan en un texto o guion preexistente que plantea la totalidad de la literalidad correspondiente a una obra? En estos casos, la línea entre intérprete y autor se difumina considerablemente. Efectivamente el teatro de la improvisación es el ejemplo paradigmático del intérprete-autor cuando se trata de un caso de total libertad de acción. No es idéntica la situación cuando se parte de parámetros de personajes que son desarrollados en forma improvisada por actores o actrices. De todas maneras, no es lo mismo una actuación planteada

como expresión improvisada que la inclusión en la ejecución de una obra de diálogos o frases improvisadas o espontáneas por los autores. En este último caso también se puede estar ante algún tipo de afectación a la integridad de la obra, según el caso.

d Diversidad de formatos interpretativos

¿La protección debe variar según se trate de interpretaciones teatrales, cinematográficas, televisivas o en nuevos medios digitales? La evolución tecnológica constante desafía las categorías establecidas. De todas maneras, las leyes conceden una protección general, cuya intensidad dependerá de las circunstancias de la realidad caso a caso. Los conceptos consagrados por la normativa internacional y nacional como protección legal abarcan todos los casos por igual, el alcance de dicha protección dependerá del estudio de la realidad.

2 . 2 . 4 Definiciones en tratados internacionales

La legislación internacional ha definido, en general, a los AIE, no al actor en particular. En tratados internacionales de la propiedad intelectual no hay concepto de actor, lo que permite que la protección jurídica acoja las expresiones interpretativas que vayan apareciendo en la evolución social, cultural y tecnológica.

Se encuentra la caracterización de la categoría de protección de los artistas intérpretes o ejecutantes. La Convención de Roma de 1961, piedra angular de la protección internacional de los derechos conexos, establece en su artículo 3(a) que se entenderá por "artista intérprete o ejecutante", todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

Esta definición, posteriormente retomada y ampliada por otros instrumentos internacionales, consolida la categorización jurídica del actor como titular de derechos conexos.

Posteriormente, el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (2012), define al artista intérprete o ejecutante como "la persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística o expresiones del folclore".

La categorización jurídica del actor se encuentra directamente vinculada a la naturaleza de su actividad creativa: la interpretación. No hay una definición legal estricta de interpretación o interpretar, por lo que hemos de recurrir a las expresiones definitorias antes explicadas del uso natural de la expresión, que es amplio y abarcativo de numerosas y variadas expresiones.

Con alcance internacional, pero no siendo un tratado, se puede encontrar una definición material en la Clasificación internacional de ocupaciones elaborada por la Organización Internacional del Trabajo (OIT, s/f). Su numeral 2455, trae una descripción correspondiente a "actores y directores de cine, radio, teatro, televisión y afines" atribuyendo una serie de realización de tareas, entre las cuales las propias de la actividad actoral son:

- a) aprender el texto de monólogos o diálogos y otros elementos de su papel, inclusive cada momento en que le toque intervenir y desempeñarlo en representaciones de teatro, radio, cine o televisión;
- b) narrar historias o leer obras literarias en voz alta para instruir o distraer a los oyentes;
- c) estudiar el guión para determinar las modalidades y características de la interpretación, indicar a los actores cómo deben interpretar sus papeles y dirigir en todos sus aspectos representaciones de teatro, cine, televisión o radio, incluidas la selección de los actores y las decisiones finales en materia de puesta en escena, vestuario, escenografía, efectos sonoros e iluminación.

En el grupo primario al cual corresponde esta descripción incluyen: actor, cuentista radio o televisión, además de directores de teatro o cine. Curiosamente, al payaso lo califica como categoría “afines”.

Este tipo de elaboraciones conceptuales fuera de normas de derecho positivo, sea de origen internacional o nacional, no tienen una aplicación directa per se en las valoraciones jurídicas. No obstante, pueden considerarse “doctrinas más recibidas”, según el caso, contribuyendo a la interpretación o procesos de integración normativa.

2 . 2 . 5 Definiciones incluidas en normas legales de Derecho Comparado

La ubicación sistemática de los derechos de los actores dentro del ordenamiento jurídico varía considerablemente en el derecho comparado.

El modelo continental europeo, representado por países como España, Francia, Italia o Alemania, los configura como "derechos conexos" o "derechos afines" al derecho de autor. Esta categorización, si bien reconoce su vinculación con la propiedad intelectual, establece un régimen jurídico diferenciado que generalmente proporciona una protección menos intensa que la otorgada a los autores stricto sensu.

Por su parte, en Latinoamérica se encuentran variaciones de este modelo.

La definición acabada de artistas de las legislaciones de Brasil y México de la década de los '60 del siglo XX, fue una excepción de avanzada frente a previsiones más modestas o, como dijera Jessen (1970, p. 153) “menos satisfactorias”, como las de la misma época vigentes o ausentes en Argentina, Uruguay, El Salvador, Paraguay y Colombia. Estas legislaciones reconocieron un derecho económico a compensación por la utilización secundaria y el derecho moral de oposición a una utilización que genere graves perjuicios al artista.

En el extremo opuesto, lejos de nuestra región, el sistema australiano ha optado por una aproximación pragmática que evita categorías dogmáticas, regulando específicamente cada utilización de las interpretaciones sin preocuparse por su naturaleza jurídica subyacente. Este enfoque, orientado a resultados más que a construcciones teóricas, contrasta con la tradición continental más preocupada por la coherencia sistemática del ordenamiento.

2 . 2 . 6 Definición de actor en el derecho uruguayo

No se encuentra en la normativa de la propiedad intelectual uruguaya un concepto de actor. Al actor le corresponde integrar la categoría de derechos conexos y, como tal, tiene todos los derechos correspondientes a los artistas interpretes o ejecutantes. Pero no hay un concepto que haga referencia material a su actividad.

En el ámbito normativo de la materia laboral no hay Consejo de salarios específico para actores de teatro. Entre las más recientes actas de cierre de negociación, se encuentra un capítulo dirigido a trabajadores de producción audiovisual independiente, no publicitaria, en el Subgrupo 09 del Grupo 18 correspondiente a servicios culturales de esparcimiento y comunicaciones. Este documento, según texto reciente de 23 de enero de 2024, tampoco tiene una definición de actor desde el punto de vista de la materia laboral. Se encuentra la referencia a la categorización de actores de producciones audiovisuales en la siguiente forma

A todos los efectos previstos en este acuerdo, el Director y/o el Productor, conjuntamente con la Sociedad Uruguaya de Actores, previo al inicio de cada película o producción, procederán a clasificar los personajes a interpretar por los actores, entre alguna de las siguientes

categorías: a) Protagonista, b) Coprotagonista, c) Reparto, d) Complementario, e) Figurante Señalado f) Extra.

Según la evolución del desarrollo de la obra audiovisual se podrán recategorizar.

No se trata de una norma legal, claramente, pero es un documento explicativo de roles dentro de la propia actividad actoral que incluye conceptos sobre la actividad, aún cuando el mencionado hace referencia a otras actividades de la producción audiovisual, todas de distinto intensidad creativa.

2.3 Naturaleza jurídica de la interpretación actoral

Determinar la naturaleza jurídica de la interpretación actoral constituye uno de los puntos más complejos en el ámbito de la propiedad intelectual. Esta complejidad deriva tanto de características intrínsecas a la actividad interpretativa como de las limitaciones de los marcos conceptuales tradicionales para capturar adecuadamente su esencia creativa.

De todas maneras, más allá de los detalles en la calificación que seguidamente se analizarán, destacan Mouchet & Radaelli (1948) que la interpretación o ejecución son actos de creación, pues del mismo modo que en la labor literaria o científica hay una obra, en la interpretación de un artista hay una actuación que, como aquella, es el producto de condiciones personales e intransferibles.

La interpretación actoral presenta cualidades distintivas que dificultan su encuadre en las categorías clásicas autoralistas.

Se materializa primariamente a través del cuerpo y la voz del intérprete, en un momento temporal específico, lo que la distingue de obras que existen independientemente de su ejecución. Por otra parte, el actor simultáneamente interpreta una obra preexistente - guion, texto dramático - y genera una creación nueva a través de su interpretación personal del personaje. De manera que la interpretación actoral raramente constituye un acto creativo aislado, porque se inserta en un entramado de colaboraciones artísticas y técnicas que configuran la obra final. Finalmente, en cuanto a la fijación de su aporte artístico, a diferencia de un escritor o un pintor, el actor rara vez controla directamente la fijación de su interpretación, que queda diferida a decisiones técnicas (encuadre, montaje, etc.) bajo control de otros agentes (directores, productores en el caso de audiovisuales).

Estas características han generado diversas construcciones teóricas sobre la naturaleza jurídica de la interpretación actoral, algunas de las cuales mencionamos a continuación.

a Teoría de la interpretación como acto técnico

Perspectiva tradicional que concibe la actuación como mera ejecución técnica de indicaciones autorales, sin dimensión creativa autónoma.

b Teoría de la interpretación como obra derivada

Postura que reconoce dimensión creativa a la interpretación, pero subordinada a la obra interpretada, de la cual derivaría.

c Teoría de la interpretación como obra autónoma

Enfoque que considera la interpretación actoral como creación original independiente, merecedora de protección equiparable a la autoral.

d Teoría de la interpretación como bien inmaterial sui generis

Posición que reconoce la especificidad irreductible de la interpretación actoral, requiriendo un marco conceptual propio.

Son variadas las teorías y posiciones, entre las cuales hemos seleccionado algunas de las que más enumeran los autores que estudian el tema. Villalba-Lipszyc (1976, p. 13y ss.) agregan a las mencionadas como literal b y c, otras posiciones: que es un derecho de la personalidad, que no importa su definición siempre se caracteriza por su naturaleza jurídica económica y que para otros aún se trata de un derecho laboral que regula las condiciones de trabajo de los artistas, entre otras. Y se podría seguir enunciando posiciones, porque la complejidad de la figura impone alternativas en su apreciación.

La evolución jurisprudencial y doctrinaria muestra una progresiva tendencia hacia el reconocimiento de la dimensión creativa autónoma de la interpretación actoral, aunque las construcciones jurídicas concretas varían significativamente entre tradiciones legales.

El sistema continental o de *droit d'auteur* (predominante en Europa continental y Latinoamérica) ha tendido a mantener la distinción conceptual entre autor e intérprete, aunque reconociendo progresivamente derechos morales a los actores. Por su parte, el sistema anglosajón de copyright ha presentado históricamente mayor flexibilidad conceptual, permitiendo en ciertos contextos considerar las interpretaciones fijadas como "obras" protegibles, aunque generalmente mediante mecanismos contractuales y no por reconocimiento directo de autoría.

Este debate sobre la naturaleza jurídica de la interpretación actoral no constituye meramente una discusión teórica, sino que determina el alcance de la protección, la titularidad de derechos en producciones audiovisuales, y los mecanismos de compensación disponibles para los actores en los diversos circuitos de explotación de sus interpretaciones.

2 . 4 Distinción entre derechos de autor y derechos conexos del actor

La relación y diferencia entre autor y actor no es objeto de reflexión exclusiva desde el derecho. En la teoría teatral, en el pensamiento histórico evolutivo sobre el teatro es tradicional la pregunta ¿quién apareció antes en el teatro dramático: el autor o el actor? D'Amico (1954, v. I, p. 14) destaca que se trata de una vieja pregunta que “se parece curiosamente a la que inquiere la precedencia del huevo o de la gallina”. En cualquier caso, desde el punto de vista jurídico en ambos hay un desarrollo intelectual personal que merece la protección legal.

Para comprender adecuadamente el régimen legal actual que alcanza a los actores, corresponde partir de la distinción entre dos grandes regímenes que configuran el sistema moderno de propiedad intelectual: los derechos de autor propiamente dichos y los denominados derechos conexos o vecinos.

Las definiciones legales de AIE y de actor mencionadas anteriormente, aunque amplias, sitúan al actor dentro del sistema jurídico de la propiedad intelectual, en una categoría distinta a la del autor tradicional.

A diferencia del autor, cuya actividad resulta en una obra fijada y definida (un guion, una novela, una composición musical), el actor crea a través de la ejecución momentánea y efímera de su arte interpretativo. Esta naturaleza performativa y temporal de la creación actoral ha determinado históricamente su posición dentro del sistema de propiedad intelectual, situándola generalmente en un nivel de protección diferenciado y algunas veces considerado – en una perspectiva desajustada a la realidad de la potencia creativa personal – menor o de menor intensidad que el otorgado a los autores en sentido estricto.

Los derechos de autor constituyen el núcleo histórico y conceptual de la propiedad intelectual, protegiendo las obras originales (literarias, musicales, plásticas, audiovisuales, entre otras, es un sistema de número abierto) y otorgando a sus creadores un conjunto robusto de prerrogativas exclusivas de carácter tanto moral como patrimonial. Estos derechos surgen automáticamente con

la creación de la obra, sin requerir formalidades, y se extienden típicamente durante la vida del autor más un período adicional post mortem.

Por su parte, los derechos conexos emergieron posteriormente como respuesta a la necesidad de proteger ciertas contribuciones creativas que, sin constituir obras originales en el sentido tradicional, resultaban fundamentales para la difusión y aprovechamiento de las creaciones autorales. Estos derechos se reconocen principalmente a tres categorías de titulares: los artistas intérpretes o ejecutantes (entre ellos, los actores), los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión.

La doctrina tradicional uruguaya en la materia ha afirmado que la relación entre los AIE y su creación interpretativa es análoga a la del autor con su obra (Couture, 1947, p. 37-ss.), no igual. La distinción entre ambos regímenes no es meramente terminológica, sino que conlleva diferencias en los términos siguientes.

a Fundamento de protección.

Mientras los derechos de autor se fundamentan en la originalidad y creatividad plasmada en una obra, los derechos conexos protegen la contribución técnica, organizativa o interpretativa que posibilita la comunicación de dicha obra.

b Alcance temporal.

Tradicionalmente, los derechos conexos han gozado de plazos de protección más reducidos que los derechos de autor, aunque esta diferencia se ha ido atenuando en muchas jurisdicciones.

c Contenido de los derechos

Históricamente, los derechos conexos han recibido un reconocimiento más limitado en cuanto a derechos morales y ciertas facultades patrimoniales.

d Jerarquía implícita

En muchos sistemas jurídicos, especialmente en la tradición continental europea, ha existido una cierta subordinación conceptual de los derechos conexos respecto a los derechos de autor, considerándose los primeros como derechos "de segundo grado".

Esta distinción resulta particularmente relevante para los actores, pues determina que sus interpretaciones, a pesar de su innegable dimensión creativa, hayan sido tradicionalmente protegidas mediante el régimen de derechos conexos, con las limitaciones que esto ha implicado históricamente.

2.5 La interpretación actoral frente a los requisitos tradicionales de protección de las obras

Un análisis exhaustivo del marco conceptual requiere comparar las características de la interpretación actoral con los requisitos tradicionales que los sistemas de propiedad intelectual exigen para otorgar protección a las creaciones intelectuales autorales. Veremos cómo quedan claras las diferencias que explican la evolución diferenciada de la protección a los actores.

a Originalidad y creatividad

Los sistemas de propiedad intelectual exigen tradicionalmente que las obras protegibles tengan originalidad.

La interpretación actoral, aunque indudablemente creativa, presenta peculiaridades en este ámbito. Su originalidad se manifiesta en elementos sutiles como la entonación, los gestos, las pausas y la expresión corporal, cuya apreciación puede resultar más subjetiva que la originalidad en otras creaciones. El actor desarrolla su creatividad dentro de los parámetros establecidos por el guion y las directrices de dirección, lo que plantea interrogantes sobre el grado de autonomía creativa efectiva. En este camino de expresión, algunas interpretaciones pueden convertirse en icónicas y definitorias de un personaje, alcanzando niveles extraordinarios de originalidad, mientras otras pueden manifestar creatividad dentro de convenciones más estandarizadas.

b Fijación material

Muchos sistemas de propiedad intelectual, particularmente los de tradición anglosajona, exigen la fijación material de la obra como requisito para su protección.

Esta exigencia ha planteado históricamente desafíos para las interpretaciones actorales. Las interpretaciones teatrales, por su naturaleza efímera y no fijada, han enfrentado mayores dificultades para obtener protección efectiva. En las producciones audiovisuales, la fijación existe pero no es controlada directamente por el actor, sino mediada por decisiones técnicas y artísticas de terceros. Las tecnologías digitales de captura de movimiento y expresiones faciales plantean nuevas cuestiones sobre qué constituye exactamente la "fijación" de una interpretación actoral contemporánea.

De todas maneras, respecto de este punto la evolución normativa ha tendido a dejar de lado actualmente la interpretación del requisito de fijación, reconociendo protección a las interpretaciones independientemente del medio o forma en que se fijen.

c Expresión versus idea

Un principio fundamental de la propiedad intelectual establece que se protegen las expresiones concretas, no las ideas subyacentes. Este principio tiene una visibilidad muy evidente tratándose de obras protegidas.

Aplicado al ámbito actoral, este principio genera interrogantes de compleja respuesta a la hora de la delimitación idea/creación. Planteamos algunas de ellas a continuación.

¿Dónde termina la "idea" del personaje contenida en el guion y dónde comienza la "expresión" aportada por el actor?

¿Son protegibles elementos interpretativos específicos (un gesto característico, una forma particular de pronunciar una frase) separados de la interpretación integral?

¿Cómo evaluar la originalidad expresiva en géneros altamente codificados, donde las convenciones interpretativas están fuertemente establecidas?

Estos desafíos conceptuales ilustran sobre cuán complejo es pretender encuadrar la interpretación actoral por el mismo camino de la protección autoral. Sin dudas que dejan en evidencia el por qué de la diversa evolución de la protección jurídica en cada caso.

2 . 6 Objeto, sujetos y alcance de la protección

En definitiva, el objeto de la protección legal en caso del actor es la actividad interpretativa y el titular de los derechos emergentes, tal como veremos a continuación, es la persona física que lleva adelante el trabajo actoral. Lipszyc (1993, p. 373) enseña que “El objeto protegido es la prestación personal del artista intérprete o ejecutante.”.

La delimitación de la creación interpretada como base de la actividad actoral presenta divergencias en las distintas legislaciones.

La legislación española protege las interpretaciones de "obras literarias o artísticas o expresiones del folklore", vinculando así la protección del actor a la preexistencia de una obra o expresión cultural que interpretar. En similar sentido se orienta la legislación alemana, que requiere que la interpretación constituya una "creación intelectual personal" (*persönliche geistige Schöpfung*) del intérprete.

Frente a esta concepción restrictiva, el derecho canadiense adopta un enfoque considerablemente más amplio, protegiendo cualquier interpretación (*performance*), independientemente de si recae sobre una obra preexistente, lo que permite incluir formas de expresión como la improvisación o determinadas modalidades de performance art que no tendrían cabida en los sistemas más tradicionales.

Particularmente interesante resulta el caso brasileño, donde la Lei de Direitos Autorais extiende protección a las interpretaciones de "obras literarias, artísticas o expresiones del folklore", pero añade expresamente que la protección abarca también "las actividades de dirección, producción e interpretación circense y de números de variedades, folclóricos y cualquier otra manifestación similar", adoptando así una concepción más amplia del hecho interpretativo.

Los sujetos titulares originarios de los derechos como intérpretes, siempre serán personas físicas, por propia definición de tareas de actuación o interpretación. Distinto es identificar quién es el titular de los derechos patrimoniales que, por disposición legal tratándose de obras audiovisuales corresponden al productor o empresa productora, artículo 29 ley 9.739, a menos que se pacte en contrario.

En cuanto al alcance de la protección de la interpretación del actor, se trata de la performance, con lo que puedan ser sus aportes creativos en la intervención. Por dicha actividad, enmarcada con la identificación de los elementos fundamentales que identifican una interpretación protegible, el actor puede ejercer o reclamar sus derechos. Si, por ejemplo, se apreciara que ha realizado con su actividad cambios en la obra, no se trataría de interpretación sino de introducción de cambios y en ese caso se estaría, por ejemplo, ante una posible obra derivada, ante el régimen de derechos de autor, pero no se trata del ejercicio de derechos de actor intérprete.

2.7 Actores de doblaje

El doblaje consiste en sustituir la banda sonora textual de una obra audiovisual en lengua origen por una banda sonora en otra lengua o por otra persona, del mismo texto audiovisual. En un interesante trabajo de la Federación Internacional de Actores – FIA - se expresa muy precisamente el concepto de doblaje como actividad a diferencia de lo que puede ser la sincronización, expresando que Se debe distinguir el doblaje, técnica que consiste en reemplazar la lengua original en el cual se ha rodado una obra audiovisual por otro idioma a los fines de facilitar su difusión en el extranjero, de la sincronización, ya que esta última consiste en volver a grabar nuevamente la voz de un actor original en el estudio por motivos de índole artística o técnica. Por lo tanto, el actor de doblaje sólo cuenta con su voz como instrumento para interpretar y transmitir las emociones de un personaje al cual el actor original ya ha dado forma a través de su interpretación. (FIA, s/f, p. 6)

Esta actividad implica, en cierto sentido una posible afectación de la integridad de la propia obra por lo tanto puede afectar derechos autorales de la misma, siendo necesaria autorización del titular de derechos autorales. Las tecnologías actuales permite traducción automatizada a diversos idiomas, lo que ha añadido nuevos problemas a la actividad.

De todas maneras, en este caso nos interesa destacar que un actor de doblaje persona física, tiene igual estatuto que aquéllos que además de la voz se expresa con el cuerpo a vista del público. La

situación jurídica de los actores de doblaje presenta particularidades que han merecido tratamientos divergentes en los diferentes ordenamientos.

El sistema español configura el doblaje como una interpretación audiovisual plena, reconociendo al actor de doblaje los mismos derechos morales y patrimoniales que a cualquier otro intérprete. La jurisprudencia del Tribunal Supremo ha confirmado expresamente esta equiparación, reconociendo al doblador un derecho de remuneración por la comunicación pública de las obras dobladas, independientemente de los derechos que correspondan al actor original.

En contraste, el sistema estadounidense ha tendido a considerar el doblaje como una prestación de servicios más que como una interpretación protegible por derecho propio, limitando los derechos del doblador a lo expresamente pactado en contrato. Esta aproximación ha generado importantes asimetrías entre actores originales y de doblaje, especialmente en el contexto de la distribución internacional de contenidos.

Francia adopta una posición intermedia, reconociendo derechos específicos al doblador pero con un alcance más limitado que los del intérprete original, particularmente en lo referente a derechos morales. Esta solución busca equilibrar el reconocimiento de la aportación creativa del doblador con la prevalencia artística de la interpretación primigenia.

Japón presenta una aproximación única, desarrollando un sistema específico para la protección de los "seiyū" o actores de voz, figura que trasciende el mero doblaje para constituir una categoría interpretativa con relevancia cultural propia. La legislación y jurisprudencia japonesas han reconocido progresivamente derechos específicos a estos profesionales, reflejando su importancia en la industria del anime y otros contenidos audiovisuales.

2 . 8 Interpretaciones en videojuegos

El tratamiento jurídico de las interpretaciones incorporadas a videojuegos constituye un ámbito emergente donde las divergencias entre ordenamientos reflejan diferentes concepciones sobre la naturaleza de estos productos culturales.

El sistema francés ha adoptado una aproximación expansiva, considerando los videojuegos como "obras complejas" que integran elementos audiovisuales sujetos a las normas generales de propiedad intelectual. Consecuentemente, los actores que prestan su voz o realizan capturas de movimiento para videojuegos gozan en principio de derechos equiparables a los de cualquier intérprete audiovisual, aunque la práctica contractual tiende a establecer cesiones amplias.

En contraste, la jurisprudencia estadounidense ha tendido a considerar los videojuegos primordialmente como software, aplicando el régimen de "obra creada por encargo" (work made for hire) que atribuye la titularidad originaria de derechos al productor. Esta aproximación ha generado controversias, materializadas en conflictos laborales como la huelga de actores de videojuegos organizada por SAG-AFTRA en 2016-2017.

Japón ha desarrollado un enfoque intermedio, distinguiendo entre diferentes componentes de los videojuegos y otorgando protección específica a los elementos audiovisuales, incluidas las interpretaciones. Esta aproximación modular contrasta con los enfoques más unitarios occidental y occidental y refleja la importancia cultural y económica de la industria de videojuegos en el país. El sistema brasileño ha adoptado recientemente disposiciones específicas sobre las interpretaciones en videojuegos, estableciendo un derecho de remuneración irrenunciable por su explotación comercial. Esta solución, que busca garantizar una participación económica mínima para los intérpretes sin

obstaculizar el desarrollo de la industria, constituye una respuesta innovadora a la problemática que ha atraído atención internacional.

2.9 El titiritero o artista de marionetas

La calificación de los titiriteros o artistas de marionetas – utilizamos los términos títeres o marionetas indistintamente - incluídos en la categoría legal de artistas intérpretes o ejecutantes en el marco de los derechos conexos parte de plantearse si la performance del titiritero constituye una interpretación protegible cuando el vehículo expresivo no es el cuerpo humano directamente, sino mediatizando la expresión a través de un objeto inanimado que media entre el artista y la audiencia. La cuestión no es meramente teórica. Los titiriteros ejecutan funciones artísticas que involucran habilidades técnicas especializadas, creatividad expresiva y la capacidad de dotar de vida y personalidad a objetos inertes mediante manipulación física, voz y coordinación gestual. Quienes plantean dudas al respecto se focalizan en que la frecuente invisibilidad del – llamémosle - titiritero durante la performance provoca dudas en algunos analistas legales respecto de a quién debe atribuirse la autoría de la interpretación y si esta puede dissociarse del objeto manipulado.

El tema que se plantea es distinto de la propia protección por el derecho de autor que corresponda al objeto títere o marioneta como tal, con sus características de originalidad perceptibles visualmente. En este caso se trata de una obra de arte, aplicada o no, pero sin lugar a dudas protegida por derecho de autor como expresión o materialización de una idea. Se trata de prestaciones creativas tuteladas por la propiedad intelectual autónomas: hay un autor del objeto marioneta, hay un actor que se expresa mediante el objeto marioneta. Nada impide que una misma persona sea a la vez autor del objeto y actor mediante dicho objeto, pero como creaciones intelectuales son autónomas.

La expresión artística a través de marionetas puede consistir en variadas técnicas: marionetas de hilo, títeres de guante, marionetas de varilla, bunraku, sombras chinescas, marionetas corporales y formas híbridas contemporáneas. Todas ellas reflejan habilidades especializadas que requieren una formación y entrenamiento prolongado. Se ejecutan múltiples funciones interpretativas: caracterización vocal del personaje, que es similar a un actor de doblaje; expresión física porque hay una manipulación del objeto marioneta, que tiene intenciones dramáticas; en algunos formatos como el bunraku japonés o incluso, con sus particularidades, el teatro negro, el artista tiene presencia física integrada.

En este arte la marioneta o títere constituye un instrumento interpretativo, una herramienta del artista, como el instrumento musical es para el músico. En esta mirada, queda latente la analogía entre el titiritero y el músico.

Siguiendo los caracteres generales que permiten afirmar desde el punto de vista jurídico que se está ante un actor, ante actividad interpretativa que clasifica dicha creación en la categoría AIE de los derechos conexos, artista intérprete o ejecutante, se puede afirmar que los titiriteros o artistas de marionetas son actores. Veamos el planteo.

En primer lugar, existe una obra preexistente o material artístico susceptible de interpretación. La performance del titiritero generalmente se construye sobre un texto dramático, guion o narrativa que constituye la obra subyacente. En algunos casos puede también expresar formas de improvisación estructurada.

En segundo lugar, hay actividad creativa con elementos expresivos originales en titiriteros y artistas de marionetas, pues su expresión no se limita a reproducir mecánicamente indicaciones previas, sino que el titiritero al expresarse manifiesta su personalidad artística a través de decisiones interpretativas.

En tercer lugar, la exteriorización expresiva del artistas de marionetas es perceptible por un público destinatario. En este caso, el público percibe marionetas, objetos, con movimientos y sonidos de las

voces en sincronía con tales movimientos, que en definitiva constituyen una extensión expresiva artística.

En el derecho internacional o en el derecho positivo nacional, en general no se incluye expresamente la referencia en las definiciones legales de intérprete. La excepción la constituye el derecho francés. La legislación francesa incorpora una aproximación similar. El artículo L212-1 del Code de la Propriété Intellectuelle, según la última versión actualizada el 9 de julio de 2016, reconoce derechos a "l'artiste-interprète ou exécutant la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes". De manera que incluye expresamente a las "marionnettes" (marionetas), precedente específico de reconocimiento de calidad de actor para los titiriteros. La ausencia de inclusión expresa no disminuye en absoluto en este caso, ni en ningún otro, el acceso al reconocimiento de derechos de propiedad intelectual. Justamente este ámbito del derecho se caracteriza por sus constantes cambios en razón de las innovaciones tecnológicas, así como factores sociales, culturales y políticas que diversifican a lo largo de la historia las expresiones intelectuales.

La atribución de calidad de actor al titiritero o artista de marionetas implica que goza del estatuto del artista intérprete con la plenitud de derechos morales y derechos de explotación correspondientes.

2 . 10 La protección del actor menor de edad

La participación de niños, niñas y adolescentes en producciones artísticas o en la industria del entretenimiento es un fenómeno de larga data en nuestra sociedad, que ha evolucionado considerablemente con la expansión de los medios audiovisuales y digitales. Esta actividad configura una excepción peculiar dentro del consenso internacional que, si bien en general pretende la erradicación del trabajo infantil, debe admitir la expresión artística como derecho, aunque determinando dónde se encuentran situaciones de explotación laboral a efectos de impedirla.

Coinciden distintos derechos en el menor actor: por un lado, derechos culturales y de expresión artística reconocidos en diversos instrumentos internacionales; y por otro, merece protección reforzada debido a su vulnerabilidad ante las dinámicas comerciales y las presiones del entorno profesional en que se desenvuelve. Esta dualidad genera tensiones normativas que se trata de resolver de distinta forma.

Desde una perspectiva internacional, la regulación del trabajo infantil artístico se encuentra en la intersección de múltiples instrumentos internacionales. La Convención sobre los Derechos del Niño (1989) reconoce en su artículo 31 el derecho de los niños a participar libremente en la vida cultural y artística, mientras que en su artículo 32 establece el derecho a la protección contra la explotación económica y cualquier trabajo que pueda entorpecer su educación o desarrollo. VERIF DATOS La Organización Internacional del Trabajo (OIT) trata esta temática específica en el Convenio 138 sobre la edad mínima de admisión al empleo (1973) y el Convenio 182 sobre las peores formas de trabajo infantil (1999). El Convenio 138, particularmente, contempla en su artículo 8 una excepción para "la participación en representaciones artísticas", permitiendo que las autoridades nacionales otorguen permisos individuales que limiten las horas y establezcan condiciones para dicha participación.

Este tratamiento diferenciado reconoce que el trabajo artístico tiene un valor formativo para los menores, diverso de otras formas de actividad económica infantil. No obstante, esto no implica que no haya límites legales, sino que demanda regulaciones específicas que garanticen que la

participación artística no comprometa el desarrollo físico, mental, espiritual, moral o social del menor.

Cada país tiene disposiciones de derechos sobre menores, ámbitos de admisión de trabajo sobre la base de calidad artística y, además, regulaciones sobre obligaciones y facultades de los representantes legales o judiciales de los menores también para la administración de los ingresos de dichos menores.

En Estados Unidos, la llamada "Ley Coogan" (California Child Actor's Bill de 1939), surgida tras el caso del actor infantil Jackie Coogan, quien perdió la mayor parte de sus ganancias a manos de sus padres, estableció la obligación de crear cuentas fiduciarias para preservar un porcentaje de los ingresos del menor hasta su mayoría de edad. Adicionalmente, la regulación estadounidense requiere permisos específicos emitidos por autoridades laborales o educativas, y establece límites estrictos de horas de trabajo según la edad del menor.

En el ámbito europeo, países como Francia y España han desarrollado normativas con cierto detalle, que incluyen requisitos de autorización administrativa previa, límites horarios diferenciados por rangos de edad, presencia obligatoria de tutores durante las jornadas de trabajo, y disposiciones sobre educación continuada. El enfoque europeo tiende a enfatizar la supervisión administrativa y la compatibilidad con la escolarización.

Por su parte, los sistemas latinoamericanos presentan generalmente un desarrollo regulatorio menos específico, incorporando disposiciones sobre trabajo infantil artístico dentro de los códigos laborales o de infancia, con énfasis en la autorización de los padres o representantes legales del menor y la intervención de organismos de protección de menores. Algunos países incluyen expresamente la necesidad de permisos y control del organismo tutelar de menores del Estado. Esta heterogeneidad regulatoria puede resultar compleja para producciones internacionales y revela la ausencia de estándares uniformes de protección, lo que puede generar dinámicas de "forum shopping" donde las producciones buscan jurisdicciones con menores restricciones.

Para una debida tutela de menores que participan de espectáculos artísticos, en algunos casos se organizan - por las mismas empresas productoras de la obra - supervisiones por profesionales expertos en niñez, adolescencia y trabajo. También, en los países de industria de entretenimiento más desarrollada hay protocolos específicos para tales casos. Un mínimo de cuidado puede instrumentarse mediante acompañamiento psicológico, por lo menos durante el ciclo de actuación. En Uruguay el Código de la Niñez y la Adolescencia, aprobado por Ley 17.823 de 7 de setiembre de 2004, regula los deberes del Estado en la tutela de los menores especialmente si desarrolla actividad laboral, que incluye de manera general cualquier situación referida a trabajo artístico. En Uruguay, el Estatuto del artista y oficios conexos, aprobado por ley N.º 18.384 de 17 de octubre de 2008, establece respecto de los menores lo siguiente

Artículo 8 (Trabajo artístico de menores).- El Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay podrá autorizar a los menores de quince años a desarrollar actividad artística, previa conformidad de sus representantes legales, teniendo en cuenta el interés superior de los niños, niñas y adolescentes, y demás garantías previstas en los Capítulos XII y XIII del Código de la Niñez y la Adolescencia (Ley N° 17.823, de 7 de setiembre de 2004).

No atiende con especificidad algunos aspectos de propiedad intelectual, pero queda claro que sobre la base de las facultades generales de control atribuidas al Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay, INAU, quedan incluidos tales derechos.

La temática referida a la propiedad intelectual en el caso de menores corresponde apreciarla según el ejercicio de cada categoría de derechos.

Desde el punto de vista de los derechos patrimoniales, se aplican las consideraciones correspondiente a toda suma percibida en función de un trabajo. Integra el patrimonio del menor, que tendrá un responsable legal, ya sea bajo patria potestad o tutela.

Desde el punto de vista de los derechos morales, también será el representante legal del menor quien deberá controlar los distintos aspectos correspondientes al cuidado, rindiendo cuentas ante la autoridad de control, sería el Poder Judicial en Uruguay.

3 Instrumentos internacionales de protección de actores y actrices

3.1 Consideraciones generales

La protección jurídica internacional para los derechos de los artistas intérpretes ha experimentado una evolución a lo largo de las últimas décadas, configurando un sistema que ha logrado avances significativos en el reconocimiento y salvaguarda de las creaciones actorales. Este desarrollo internacional refleja tanto la progresiva valoración cultural de la interpretación artística como las tensiones políticas, económicas y conceptuales que han marcado su tratamiento jurídico.

En particular, la circulación y comercialización transfronteriza de las creaciones de la industria audiovisual contemporánea ha propiciado diversos mecanismos para garantizar también la protección de los derechos de los actores más allá de las fronteras nacionales, aunque con éxito desigual.

En este ámbito opera el principio de territorialidad, predominante en la mayoría de ordenamientos, implica que cada interpretación recibe en cada país la protección que establece la legislación local. Este principio se ve modulado por el trato nacional establecido en instrumentos como la Convención de Roma, que obliga a los Estados signatarios a otorgar a los intérpretes extranjeros la misma protección que a los nacionales.

Frente a esta aproximación tradicional, el sistema unionista europeo ha desarrollado un enfoque más integrado a través de la armonización legislativa y el reconocimiento mutuo, creando un espacio jurídico relativamente homogéneo que facilita la protección transfronteriza de los intérpretes. Este modelo, sin equivalente en otras regiones, contrasta con la fragmentación que caracteriza al ámbito latinoamericano, donde pese a la existencia de esfuerzos integradores como Mercosur, persiste una clara heterogeneidad normativa.

El sistema estadounidense, por su parte, tradicionalmente ha adoptado un enfoque selectivo en la protección internacional, otorgando reconocimiento a intérpretes extranjeros solo cuando existe reciprocidad material o sus países de origen han ratificado determinados tratados. Esta política, criticada por su unilateralidad, contrasta con la apertura del sistema canadiense, que extiende automáticamente su protección a intérpretes de países adheridos a la Convención de Roma, independientemente del nivel de protección que estos otorguen a los intérpretes canadienses.

Los instrumentos internacionales han jugado un papel fundamental en la configuración de los derechos de los actores, aunque con un impacto dispar según los ordenamientos jurídicos. A continuación se caracterizan aquéllos que regulan los derechos de los actores.

3.2 La Convención de Roma de 1961, su punto de partida

La Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, conocida comúnmente como

Convención de Roma, constituye el primer hito relevante en la protección internacional de los derechos de los intérpretes. Fue adoptada el 26 de octubre de 1961, en un contexto histórico donde la industria discográfica experimentaba un crecimiento exponencial mientras las tecnologías de reproducción se volvían cada vez más accesibles.

En la historia de este sector de la propiedad intelectual se suele recordar las marchas de protesta previas en Viena, de violinistas y otros ejecutantes musicales, que se veían sustituidos en los cafés y demás sales por implementos tecnológicos mecánicos de reproducción de obras musicales. Por ello en la temática de este instrumento internacional no solamente está involucrada la agencia internacional a la cual correspondía la temática propiedad intelectual (antes de 1968 era el BIRPI, la Secretaría que accionaba el Convenio de Berna de 1886 para la protección de la propiedad literaria y artística y el Convenio de París de 1883 para la protección de la propiedad industrial y contra los actos de la competencia desleal), sino también la OIT, y la UNESCO (Gervais, 2015, p. 120).

Este tratado estableció un estándar mínimo de protección para tres categorías de titulares de derechos conexos: artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión.

Para los actores y otros intérpretes, la Convención de Roma representó un avance histórico al reconocer expresamente un conjunto de facultades exclusivas sobre sus interpretaciones, incluyendo: a derecho a impedir la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones, salvo cuando la interpretación utilizada ya fuera una interpretación radiodifundida o se hiciera a partir de una fijación;

b derecho a impedir la fijación sin su consentimiento de su interpretación o ejecución no fijada; c derecho a impedir la reproducción sin su consentimiento de una fijación de su interpretación o ejecución en determinadas circunstancias.

Un tema que dio lugar a debate, intercambios de opiniones entre distintos expertos y representantes negociadores fue la relación derechos de los autores-derechos conexos, a fin de salvaguardar los avances que habían logrado ya los primeros. Los asistentes a la Conferencia entendieron que era legítimo preservar la integridad del estatuto jurídico de los autores, sin afectar sus derechos, lo cual sustentaron en dos principios que se expresan de distinta manera en las decisiones tomadas en relación con el texto definitivo de la Convención, tal como explica Desjeux (1966, p. 73-ss.): 1 el estatuto jurídico de los derechos conexos no debe afectar el estatuto jurídico del derecho de autor; 2 ningún país puede ser obligado a proteger a los derechos conexos si no protege a los derechos de autor.

A pesar de estos avances para su tiempo, la Convención presentó limitaciones importantes en su ámbito de aplicación para los actores. Se centró primordialmente en las interpretaciones sonoras, dejando en un segundo plano las interpretaciones audiovisuales, fundamentales para un importante número de actores. Permitió numerosas reservas y excepciones debilitando la protección efectiva en muchas jurisdicciones. Estableció una duración mínima de protección de apenas 20 años, muy inferior a la otorgada a los autores. No trató adecuadamente las utilidades secundarias de las interpretaciones fijadas, un aspecto económicamente relevante para los actores.

La Convención de Roma no contempló derechos morales para los intérpretes, a diferencia de lo establecido para los autores en el Convenio de Berna. No quiere decir que el tema no hubiera estado presente a lo largo de las negociaciones y en proyectos. Precisamente en el proyecto de 1951 se contemplaba el reconocimiento de derechos morales, pero fue omitido de textos posteriores y no hubo un debate concreto al respecto (Desjeux, 1966).

Estas características tan fácilmente visualizables hoy, décadas después – hay que estar en el momento para entender el por qué de las restricciones, naturalmente –, fueron un desafío que

tomaron muchas personas, logrando los avances que se señalan en sucesivos otros instrumentos internacionales a continuación.

De todas maneras, a pesar de estas limitaciones, la Convención de Roma marcó un punto de inflexión al situar formalmente los derechos de los intérpretes dentro del sistema internacional de propiedad intelectual. Su influencia se extendió más allá de sus Estados contratantes, que a junio de 2025 ascienden a 98. Aún quienes no integran el elenco formal como contratantes adoptaron en sus legislaciones nacionales muchas de sus disposiciones.

3.3 Recomendación UNESCO de 1980

La Recomendación relativa a la condición del artista, adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en 1980, se propuso un tratamiento integral en cuanto al estatuto jurídico, social y económico de los artistas. No es un documento vinculante, pero desde su adopción ha operado como estándar internacional de referencia de su tiempo y con la proyección correspondiente, para el diseño de políticas públicas culturales o el análisis e interpretación sistemática de normas nacionales de su materia.

Parte de la premisa de que el artista no es únicamente un creador simbólico, sino un sujeto de derechos cuya actividad tiene relevancia económica, social y cultural, lo cual constituye el fundamento del necesario reconocimiento jurídico específico.

La Recomendación se caracteriza actualmente como un instrumento de soft law internacional. No crea obligaciones jurídicas directas para los Estados, pero sí establece principios, directrices y estándares que cumplen la función de: a orientar la legislación y las políticas públicas nacionales; b servir como criterio interpretativo del derecho interno; c reforzar la efectividad de tratados vinculantes en materia de derechos humanos, laborales y culturales.

Toma como antecedentes directos algunos textos jurídicamente obligatorios de importancia universal, tales, como la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, los convenios de la OIT, el Convenio de Berna y la Convención de Roma. A partir de todos ellos las afirmaciones de la Recomendación de 1980 están integradas para la presentación coherente del deber ser del estatuto del artista.

En este documento internacional se plantea una definición amplia y funcional de artista.

La Recomendación no restringe el concepto a categorías formales, títulos habilitantes ni a la existencia de una relación laboral típica. Establece que se considera artista a toda persona que: a crea o participa en la creación o recreación de obras artísticas; b concibe la creación artística como elemento esencial de su vida; c contribuye al desarrollo del arte y la cultura; d es reconocida como artista o solicita dicho reconocimiento.

Esta amplitud permite el reconocimiento real de derechos, pues la actividad artística puede tener lugar en forma intermitente, autónoma, híbrida o atípica, de manera que la exigencia de formalidades tradicionales podría estar marginando eventuales titulares.

Para la identificación efectiva de quién es artista, la Recomendación introduce una noción compleja de “condición”, a partir de la integración de dos dimensiones: a dimensión simbólica o moral, como reconocimiento social del rol del artista y de la función cultural que desempeña; b dimensión jurídica-material, como conjunto de derechos y garantías —morales, económicas y sociales— que deben asegurarle una vida digna.

Con esta expresión se acota el objeto del estudio de la Recomendación a la temática correspondiente a los derechos fundamentales y del estatuto jurídico del trabajo creativo, muy concretamente, sin reducir estos aspectos a la valoración exclusivamente cultural o asistencial. Un

punto interesante es lo que se denominan principios rectores que estructuran el contenido establecido por la Recomendación: a acceso universal al arte como bien cultural; b protección de la libertad de creación y expresión artística; c participación de los artistas en la elaboración de políticas culturales; d igualdad y no discriminación en el acceso a la formación artística y al ejercicio profesional; e reconocimiento del artista como trabajador cultural, sin menoscabo de su autonomía creativa. Tal enunciación de principios pone en valor al arte en cuanto a su interés público y, en dicho escenario, el artista resulta valorado de manera relevante para el desarrollo democrático, cultural y social.

Esta línea de principios evidentemente se sustentan en la valoración de la capacidad creativa intelectual del actor, justificando en definitiva su protección jurídica por la propiedad intelectual.

La Recomendación dedica, asimismo, un extenso apartado a la formación y educación artística, entendida como:

a parte del derecho a la educación; b
condición para la calidad de la creación; c
herramienta de democratización cultural.

Todos estos aspectos son acordes con el artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 16 de diciembre de 1966, que reconoce el derecho a participar en la vida cultural y a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales derivados de la creación.

La Recomendación dedica una parte destacada del articulado a temas clave referidos con el enfoque profesionalizado del trabajo artístico, haciendo referencia a las condiciones de empleo y trabajo, los ingresos y remuneración que merecen los artistas, la cobertura de seguridad social y la necesaria protección frente a la intermitencia y la precariedad.

La UNESCO parte del reconocimiento expreso de que los sistemas clásicos de protección social suelen ser inadecuados para la realidad del trabajo artístico, que suele tener ingresos fluctuantes, carreras breves en ciertos casos y discontinuidad laboral.

Destacando toda esta temática se formula una especie de invitación a los Estados a adaptar sus sistemas fiscales, previsionales y de seguridad social, incluso mediante mecanismos especiales de financiamiento y pensiones vinculadas a la duración de la carrera artística.

Desde dicha fecha otras afencias y entidades internacionales han avanzado en distintos aspectos de estos objetivos, especialmente la OIT y aumentó el número de Estados que han consolidado. En cuanto al punto concreto que nos interesa en este artículo, la Recomendación destaca la importancia de coordinar actividades con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual . OMPI, tanto como con la referida agencia internacional del trabajo.

Al respecto establece

VIII. Utilización y aplicación de la presente Recomendación

1. Los Estados Miembros deberían esforzarse por ampliar y completar su propia acción en lo que concierne a la condición del artista, cooperando con todos los organismos nacionales e internacionales cuya actividad se relaciona con los objetivos de la presente Recomendación, sobre todo con las comisiones nacionales para la UNESCO, las organizaciones nacionales e internacionales de artistas, la Oficina Internacional del Trabajo y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

2. Los Estados Miembros deberían, por los medios más apropiados, apoyar la acción de los organismos mencionados que representan a los artistas y obtener su cooperación profesional, para que éstos puedan beneficiarse de las disposiciones de la presente Recomendación, y se les reconozca plenamente la condición que la motiva.

También se entiende que la Recomendación reconoce el derecho de los artistas a organizarse sindical y profesionalmente, a negociar colectivamente y a participar en la formulación de políticas públicas.

Hace más de cuarenta años que fue adoptada esta Recomendación, y su fuerza general en la temática se mantiene. Ha tenido una función imposible de medir, en el sentido cuantitativo del seguimiento en los distintos Estados, no obstante lo cual se mantiene como guía que concentra propósitos y maduras reflexiones respecto de las necesidades de los artistas en un plano global.

3 . 4 El Acuerdo sobre los ADPIC (1994) y la dimensión comercial

El Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, en adelante AADPIC, fue negociado durante la Ronda Uruguay del GATT. Por constituir un apéndice del Tratado constitutivo de la Organización Mundial del Comercio – Apéndice 1C – se encuentra en vigor desde 1995. Introdujo una dimensión comercial y de observancia a la protección internacional de la propiedad intelectual, incluyendo los derechos de los intérpretes.

En su artículo 14, el Acuerdo sobre los ADPIC incorpora obligaciones sustantivas respecto a los artistas intérpretes o ejecutantes, estableciendo que:

"En lo que respecta a la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones en un fonograma, los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán la facultad de impedir los actos siguientes cuando se emprendan sin su autorización: la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas y la reproducción de tal fijación. Los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán asimismo la facultad de impedir los actos siguientes cuando se emprendan sin su autorización: la difusión por medios inalámbricos y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones en directo."

Si bien estas disposiciones no expandieron significativamente el ámbito material de protección establecido en la Convención de Roma, su incorporación al sistema de la OMC tuvo implicaciones profundas en tanto dio lugar a:

a universalización de estándares, pues al integrar estos derechos en un acuerdo comercial multilateral con amplia membresía, se extendió la obligación de proteger a los intérpretes a numerosos países que no habían suscrito la Convención de Roma; b estableció mecanismos de observancia sobre procedimientos y recursos para la observancia efectiva de derechos conexos, incluyendo medidas en frontera y procedimientos penales para ciertos casos de infracción; c el sistema de solución de diferencias, obligatorio para los Estados parte, incluyó también las obligaciones relativas a la protección de intérpretes, dotando a estos compromisos de los Estados de un nivel de exigibilidad internacional sin precedentes hasta ese momento; d estableció formalmente una duración mínima de 50 años para la protección de los intérpretes, superando bastante estándar de la Convención de Roma.

No obstante estos avances, el AADPIC mantuvo algunas limitaciones conceptuales presentes también en la Convención de Roma, particularmente la falta de reconocimiento de derechos morales para los intérpretes y el enfoque predominantemente orientado a interpretaciones sonoras más que audiovisuales. Con el tiempo se siguió procurando superarlas mediante otros instrumentos internacionales.

3 . 5 El Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (TOIEF, 1996), sobre los avances en la era digital

El surgimiento de las tecnologías digitales y la expansión de internet a mediados de la década de 1990 plantearon desafíos sin precedentes para la protección de los derechos de propiedad intelectual. En este contexto, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, en adelante OMPI, convocó en 1996 una Conferencia Diplomática que resultó en la adopción de dos tratados fundamentales: el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, TODA, y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, TOIEF.

El TOIEF, en vigor desde 2002 y que cuenta actualmente a junio de 2025 con 114 partes contratantes. Representó un avance importante para los intérpretes en temas como: derechos morales, derechos exclusivos en el entorno digital y protección tecnológica.

a Derechos morales

En cuanto a los derechos morales, por primera vez en un instrumento internacional vinculante, los reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes.

El artículo 5 del TOIEF establece que:

"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 relativo a sus interpretaciones o ejecuciones sonoras en directo o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, el derecho a 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 el derecho a oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación."

Este reconocimiento explícito de los derechos de paternidad e integridad constituyó un hito en la evolución hacia una protección más completa y equilibrada de los intérpretes, acercando conceptualmente sus derechos a los tradicionalmente reconocidos a los autores.

b Derechos exclusivos en el entorno digital

El TOIEF actualizó y amplió los derechos patrimoniales de los intérpretes para enfrentar los desafíos del entorno digital.

Particularmente relevante fue la introducción del "derecho de puesta a disposición", que otorga a los intérpretes el control exclusivo sobre la disponibilidad de sus interpretaciones fijadas en redes interactivas como internet.

Este derecho resultó muy importante en la era del streaming y las plataformas digitales, proporcionando una base jurídica para la participación de los intérpretes en los beneficios generados por estos nuevos modelos de explotación.

c Protección tecnológica

El tratado introdujo obligaciones específicas relativas a la protección jurídica de las medidas tecnológicas utilizadas por los intérpretes para proteger sus derechos, así como a la información sobre gestión de derechos. Estas disposiciones buscaban proporcionar herramientas efectivas para la protección en el entorno digital, donde la reproducción y distribución no autorizadas se habían vuelto técnicamente sencillas y económicamente devastadoras.

A pesar de estos avances el TOIEF mantuvo una limitación fundamental para los actores: su ámbito de aplicación se restringía a las interpretaciones o ejecuciones sonoras, excluyendo específicamente las interpretaciones audiovisuales. Esta exclusión, resultado de complejas negociaciones y divergencias entre las industrias cinematográfica y musical, dejó a los actores sin una protección internacional comprehensiva para sus interpretaciones audiovisuales, precisamente las más

relevantes en su actividad profesional. Siguiendo con el impulso incansable de actores y organizaciones de actores, se logró más adelante en la Historia.

3.6 El Tratado de Beijing (2012), protección específica de las interpretaciones audiovisuales

La omisión de las interpretaciones audiovisuales en el TOIEF no fue accidental ni técnica, sino resultado de diferencias entre los distintos participantes en la industria audiovisual, particularmente entre los grandes estudios cinematográficos estadounidenses y las organizaciones de actores. Estas diferencias impidieron alcanzar un acuerdo sobre aspectos relevantes como la transferencia de derechos de los actores a los productores y la protección de los derechos morales en el contexto audiovisual.

Tras más de una década de negociaciones adicionales, la Conferencia Diplomática sobre la Protección de las Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, celebrada en Beijing en junio de 2012, logró finalmente la adopción del tratado que colmaría esta laguna en la protección internacional de los actores: el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales.

El Tratado de Beijing, que entró en vigor el 28 de abril de 2020 tras alcanzar las 30 ratificaciones necesarias, representa el avance más significativo en la protección internacional de los actores, configurando un marco jurídico específicamente diseñado para las interpretaciones audiovisuales. A marzo de 2026 tiene un total de 48 Estados parte.

Queremos destacar que Uruguay a nivel internacional se encuentra relacionado con la Unión Europea a través del Acuerdo comercial Mercosur – Unión Europea. En el capítulo 13 de dicho acuerdo, que hace referencia a aspectos de la propiedad intelectual, además de tutelar derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes de manera general, enuncia al Tratado de Beijing en el standard normativo internacional relevante para los Estados participantes del referido Acuerdo. No se trata de una obligación de aprobarlo, sino de un interesante impulso a nivel programático.

Destacamos a continuación sus disposiciones más relevantes.

a Ámbito de aplicación

El tratado se aplica explícitamente a las interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, definidas como "la interpretación o ejecución de obras literarias o artísticas o de expresiones del folclore que sean susceptibles de incorporarse en una fijación audiovisual", art. ____.

Esta definición abarca plenamente el trabajo de los actores en películas, series televisivas, contenidos web y otras producciones audiovisuales.

b Reconocimiento de derechos morales

El artículo 5 del tratado extiende a las interpretaciones audiovisuales la protección de los derechos morales de paternidad e integridad, en términos similares a los establecidos en el TOIEF.

Este reconocimiento resultó importante en el contexto audiovisual, donde prácticas como el doblaje, el montaje o la colorización pueden afectar sustancialmente la integridad de la interpretación actuarial.

c Derechos patrimoniales exclusivos

El tratado reconoce a los actores un conjunto amplio de derechos patrimoniales exclusivos sobre sus interpretaciones audiovisuales, incluyendo: derecho de reproducción, derecho de distribución, derecho de alquiler, derecho de puesta a disposición y derecho de radiodifusión y comunicación al

público. Más adelante, explicamos cada uno de ellos al analizar el estatuto legal de los actores en Uruguay.

d Cesión de derechos

El artículo 12 del tratado considera la controvertida cuestión de la transferencia de derechos de los actores a los productores, estableciendo un marco flexible que permite diversas soluciones nacionales:

"Una Parte Contratante podrá disponer en su legislación nacional que cuando el artista intérprete o ejecutante haya dado su consentimiento para la fijación de su interpretación o ejecución en una fijación audiovisual, los derechos exclusivos de autorización previstos en los artículos 7 a 11 del presente Tratado pertenecerán o serán cedidos al productor de la fijación audiovisual o ejercidos por este, a menos que se estipule lo contrario en un contrato celebrado entre el artista intérprete o ejecutante y el productor de la fijación audiovisual, conforme a lo dispuesto en la legislación nacional."

Esta disposición, producto de un delicado equilibrio entre los intereses de actores y productores, permite diferentes modelos de gestión de derechos según las tradiciones jurídicas y prácticas de cada país, facilitando así la amplia aceptación del tratado.

e Duración de la protección

El tratado establece una duración mínima de protección de 50 años, contados a partir del final del año en que la interpretación o ejecución fue fijada.

f Limitaciones y excepciones

El artículo 13 permite a las partes contratantes establecer en sus legislaciones nacionales limitaciones o excepciones a la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes de interpretaciones audiovisuales, siguiendo el modelo de "prueba de tres pasos" establecido en el Convenio de Berna y otros tratados de propiedad intelectual.

g Limitaciones de su texto

Sin perjuicio de los enunciados de tanta relevancia que contiene el tratado, una declaración concertada (mecanismos que componen la base interpretativa correspondiente a la aplicación de tratados internacionales) resulta contradictoria por ser algo limitante, en relación con la consagración del derecho moral, por su naturaleza.

En el caso de la Declaración Concertada relativa al artículo 5 del Tratado de Beijing, aparece lo que puede entenderse como una limitación al derecho de integridad. Establece lo siguiente A los efectos del presente Tratado y sin perjuicio de lo dispuesto en cualquier otro tratado, queda entendido que, habida cuenta de la naturaleza de las fijaciones audiovisuales y de su producción y distribución, las modificaciones de una interpretación o ejecución que se efectúen durante la explotación normal de la interpretación o ejecución, tales como la edición, la compresión, el doblaje, o el formateado, en medios o formatos nuevos o existentes, y que se efectúen durante el uso autorizado por el artista intérprete o ejecutante, no serán consideradas como modificaciones en el sentido del artículo 5.1.ii). Los derechos contemplados en el artículo 5.1.ii) guardan relación solamente con los cambios que sean objetivamente perjudiciales de manera sustancial para la reputación del artista intérprete o ejecutante. Queda entendido también que el simple uso de tecnologías o medios nuevos o modificados, como tales, no será considerado como modificación en el sentido del artículo

5.1.ii).

La declaración es muy distinta a la facultad que el TOIEF concede a los músicos, ejecutantes, de oponerse a modificaciones que entiendan perjudiciales para su reputación. Son escenarios de industrias, desarrollos y planteo de trabajos distintos, sin dudas, pero en definitiva son artistas en ambos casos, intérpretes y ejecutantes, con un desenlace distinto al momento de hacer operativo su derecho moral.

De todas maneras, el Tratado de Beijing culminó un largo proceso histórico de reconocimiento jurídico internacional de las interpretaciones actorales, que hay que celebrar pero que no significa el final de un camino. Su efectividad práctica depende de varios factores que hay que cuidar y sostener.

En primer lugar, depende de la ratificación e implementación nacional. A pesar de su entrada en vigor en 2020, el tratado no ha tenido una adhesión generalizada de partes contratantes, y varios países con importantes industrias audiovisuales aún no lo han ratificado.

En segundo lugar, depende en varios puntos de la interpretación jurisprudencial. La aplicación efectiva de disposiciones como los derechos morales o el derecho de puesta a disposición dependerá de la interpretación que les otorguen los tribunales nacionales.

En tercer lugar, depende de desarrollos contractuales. El equilibrio práctico entre los derechos reconocidos a los actores y los intereses de los productores se materializará en gran medida a través de prácticas contractuales, que varían entre diferentes industrias nacionales.

En último lugar, habrá que ver cómo evoluciona su adaptación a nuevas tecnologías. La rápida evolución de tecnologías como la inteligencia artificial generativa plantea desafíos de interpretación y aplicación de las disposiciones del tratado.

3 . 7 Los acuerdos comerciales bilaterales y multilaterales o el nuevo escenario de la protección internacional

Paralelamente al desarrollo de los tratados específicamente dedicados a la propiedad intelectual, las últimas décadas han presenciado la proliferación de acuerdos comerciales bilaterales y multilaterales que incluyen capítulos sustanciales sobre propiedad intelectual. Estos acuerdos, comúnmente denominados AADPIC-plus por establecer estándares de protección superiores a los del Acuerdo sobre los ADPIC, han configurado un escenario de protección internacional cada vez más complejo y fragmentado.

En una mirada global, es destacable que acuerdos como el Tratado Integral y Progresista de Asociación Transpacífico, CPTPP, el Tratado entre México, Estados Unidos y Canadá, T-MEC, o los numerosos Tratados de Libre Comercio negociados por la Unión Europea, Estados Unidos y otros actores comerciales globales, han incorporado disposiciones específicas sobre derechos de los intérpretes, generalmente requiriendo: a ratificación de tratados existentes, pues muchos de estos acuerdos exigen a las partes ratificar o adherirse a tratados como el TOIEF o el Tratado de Beijing; b ampliación de plazos de protección, dado que es común encontrar disposiciones que extienden la duración de la protección más allá de los mínimos establecidos en los tratados multilaterales; c reforzamiento de la observancia, en tanto estos acuerdos suelen incluir mecanismos detallados para garantizar el cumplimiento efectivo de los derechos reconocidos; d limitación de excepciones, pues en algunos casos, estos acuerdos restringen la capacidad de los Estados para establecer excepciones y limitaciones amplias a los derechos exclusivos.

En los tratados bilaterales que hasta ahora Uruguay se ha incorporado o ha negociado no se consolidó todavía un condicionamiento de mayor protección a los artistas.

Esta tendencia hacia la "bilateralización" y "comercialización" de las normas internacionales de propiedad intelectual se puede decir que ha generado tanto ventajas y desventajas para la protección de los actores.

Por un lado, cuando se tiene en cuenta la importancia de suscripción de tratados como el de Beijing, estos acuerdos han acelerado la implementación de estándares elevados de protección en numerosos países, incluyendo disposiciones específicas sobre interpretaciones audiovisuales incluso antes de la entrada en vigor del Tratado de Beijing. Por otro lado, la proliferación de compromisos diversos y potencialmente contradictorios ha generado un panorama normativo fragmentado, que muchas veces dificulta tanto la comprensión de los derechos por parte de los propios actores como la armonización internacional de estándares.

3.8 La implementación regional: el caso europeo

Un análisis de los instrumentos internacionales de protección no estaría completo sin mencionar la dimensión regional del caso europeo. La Unión Europea ha desarrollado un marco normativo armonizado para la protección de los intérpretes a través de diversas directivas, entre las que destacan:

- a Directiva 2001/29/CE de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información;
- b Directiva 2006/115/CE de 12 de diciembre de 2006, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual;
- c Directiva 2011/77/UE de 27 de setiembre, que amplió el plazo de protección de los derechos de los artistas intérpretes de 50 a 70 años;
- d Directiva 2019/790 de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital;

Este marco regional ha establecido estándares de protección generalmente superiores a los mínimos internacionales, incluyendo disposiciones específicas sobre remuneración equitativa, derechos morales, y adaptación al entorno digital. La influencia del modelo europeo se ha extendido además a otras regiones a través de acuerdos comerciales y diálogos de cooperación regulatoria.

3.9 Comentarios generales sobre su evolución

A pesar de los avances en la configuración de un marco internacional de protección para los actores, quedan aspectos pendientes de concreción, que destacamos a continuación.

a Implementación nacional heterogénea

La efectividad real de los tratados internacionales depende de su implementación en las legislaciones nacionales.

En este ámbito, se observan disparidades, dado que muchos países aún no han ratificado el Tratado de Beijing o el TOIEF, las interpretaciones legislativas de disposiciones clave como los derechos morales o el derecho de puesta a disposición varían sustancialmente y los mecanismos de observancia presentan eficacia muy desigual entre jurisdicciones.

b Tensiones con otros intereses y derechos

Los instrumentos internacionales deben navegar complejas tensiones entre los siguientes derechos o intereses: a derechos de los actores y derechos de los productores;

b protección de los intérpretes y acceso del público a contenidos culturales; c exclusividad de derechos y libertad de expresión; d territorialidad de la protección y naturaleza global de las plataformas digitales.

c Adaptación a nuevas tecnologías

El ritmo acelerado de la innovación tecnológica plantea constantes desafíos interpretativos de diversa índole. Hay nuevas formas de explotación no claramente contempladas en los tratados. Las tecnologías de inteligencia artificial son capaces de generar o manipular interpretaciones. Surgen modelos de negocio que cuestionan los esquemas tradicionales de compensación. Más adelante, en otro punto, se formulan algunas cuestiones sobre esta situación.

d Desigualdades estructurales

El sistema internacional refleja desequilibrios de poder.

Por un lado, hay predominio de visiones e intereses de países con industrias audiovisuales dominantes, mientras que es escasa representación de perspectivas de países en desarrollo. Asimismo, sigue siendo limitada la capacidad técnica y financiera de muchos países para implementar adecuadamente los estándares internacionales.

La evolución de los instrumentos internacionales para la protección de los actores muestra un progresivo reconocimiento del aporte artístico y el valor cultural y económico de las interpretaciones actorales. Desde la limitada protección de la Convención de Roma hasta el marco comprehensivo del Tratado de Beijing, se evidencia una expansión tanto en el ámbito de protección como en la naturaleza y alcance de los derechos reconocidos.

El futuro de esta protección dependerá no solo de la evolución formal de los tratados y su ratificación, sino de la capacidad de organizaciones de intérpretes, productores, plataformas digitales, autoridades nacionales y organismos internacionales para desarrollar interpretaciones del derecho, prácticas y modelos que materialicen efectivamente el reconocimiento jurídico de la contribución creativa de los actores al patrimonio cultural audiovisual global.

4 Derechos morales de los actores y actrices

En la regulación sobre derechos morales de los artistas intérpretes y ejecutantes se presentan diferencias en los distintos países. Es uno de los temas de avance más irregular en cuanto a reconocimiento de derechos. En el Uruguay todavía no hay un reconocimiento expreso legal sobre el reconocimiento de la naturaleza jurídica general de los derechos morales de los actores, como AIE. Hay algunos derechos concretos regulados, como el derecho al nombre y al respeto de la interpretación, cuyas características se han destacado desde la propia discusión legislativa de 1937 (Cámara de Senadores, 1937). Lipszyc (1993, p. 361) cuando hace referencia a tales derechos los describe como derechos de carácter personal de los artistas intérpretes o ejecutantes, sin perjuicio de que al presentarlos en general alude a derechos morales.

Por ello preferimos distinguir, por un lado, el análisis general correspondiente a derechos morales como categoría legal, del estudio de la regulación uruguaya.

Esta situación cambiará cuando Uruguay sea parte contratante del Tratado de Beijing.

§ Conceptos generales

4 . 1 Introducción

La creación artística trasciende los aspectos puramente económicos o patrimoniales para adentrarse en un ámbito más íntimo y personal, expresándose como una extensión de la personalidad del creador. Por lo tanto, a nivel autoral, se identifican derechos morales como mecanismo jurídico destinado a proteger ese vínculo inalienable entre el artista y su creación.

Para los actores y actrices, cuyo arte consiste precisamente en la proyección de su imagen, voz y emociones como vehículos de expresión, la cuestión de los derechos morales adquiere una relevancia particularmente profunda y compleja.

Los derechos morales de los actores y actrices constituyen el reconocimiento jurídico, relativamente reciente, de la dimensión personalísima que vincula al intérprete con su creación artística. A diferencia de los derechos patrimoniales, que protegen los intereses económicos derivados de la explotación de la interpretación, los derechos morales salvaguardan el vínculo intelectual y espiritual entre el artista y su obra interpretativa, reconociendo que la actuación no es un mero servicio prestado sino una expresión de la personalidad creativa del intérprete.

La historia del reconocimiento de los derechos morales de los actores muestra una evolución irregular y tardía en comparación con el otorgado a los autores tradicionales.

Si bien la concepción de los derechos morales tiene sus raíces en la tradición jurídica continental europea —particularmente en Francia y Alemania— desde finales del siglo XIX, su extensión a los artistas intérpretes es más reciente y está en desarrollo.

Esta asimetría histórica responde a diversas causas, tanto conceptuales como prácticas. Por un lado, la consideración tradicional de la interpretación actoral como una actividad principalmente ejecutora, subordinada a la creación autoral del guionista o dramaturgo, dificultó el reconocimiento de la dimensión creativa autónoma del trabajo del actor y, consecuentemente, de sus derechos morales. Por otro lado, la naturaleza colaborativa de la producción audiovisual, donde múltiples interpretaciones se integran en una obra unitaria bajo la dirección de un realizador, planteó desafíos prácticos para la articulación de derechos morales individuales que podrían potencialmente entrar en conflicto.

El panorama internacional contemporáneo muestra un reconocimiento progresivamente más amplio pero aún heterogéneo de los derechos morales de los actores. Mientras que en las jurisdicciones de tradición continental, como Francia, España o Alemania, estos derechos están firmemente establecidos tanto en la legislación como en la jurisprudencia, en los sistemas de common law, particularmente en Estados Unidos, su reconocimiento ha sido históricamente limitado y principalmente articulado a través de mecanismos contractuales o derechos de personalidad, más que mediante un régimen específico de propiedad intelectual.

4.2 Naturaleza y fundamento de los derechos morales del actor

Los derechos morales del actor encuentran su fundamento en el reconocimiento de que la interpretación, lejos de ser una mera reproducción mecánica de indicaciones ajenas, constituye una creación intelectual genuina que porta la impronta de la personalidad del intérprete. Al encarnar un personaje, el actor no solo ejecuta instrucciones del guion o del director, sino que realiza un complejo proceso creativo que implica decisiones artísticas propias sobre aspectos como la entonación, la expresión corporal, el ritmo o la caracterización emocional del personaje.

Esta dimensión creativa personal justifica la protección de ciertos intereses no patrimoniales del actor sobre su interpretación, que subsisten incluso después de que haya cedido los derechos de explotación económica. Los derechos morales se caracterizan tradicionalmente por ser inalienables, imprescriptibles e irrenunciables, reflejando así su naturaleza personalísima e indisolublemente ligada a la identidad del artista.

Más allá de la contundencia conceptual y el fundamento que, entiendo, inexcusable de la afirmación sobre que corresponde reconocer derechos morales a los actores, no hay unanimidad en la legislación comparada al respecto. Aún en los países en los cuales en la doctrina – y por supuesto que en los interesados – hay acuerdo al respecto, la introducción normativa de la atribución expresa de derechos morales a los AIE es, cuando menos, muy lenta.

En el caso específico de los actores, estos derechos adquieren matices particulares debido a la naturaleza de su arte interpretativo. A diferencia del autor de una novela o una pintura, cuya obra existe independientemente de su persona, el actor utiliza su propio cuerpo, voz y expresividad como instrumentos de creación. Esta circunstancia intensifica el vínculo personal entre el intérprete y su interpretación, pero también genera tensiones específicas, especialmente en el contexto audiovisual, donde la interpretación se integra en una obra compleja junto con numerosas otras contribuciones creativas.

La fundamentación filosófica y jurídica de los derechos morales de los intérpretes ha seguido dos grandes corrientes conceptuales:

La tradición continental o del *droit d'auteur*, predominante en Europa y Latinoamérica, concibe los derechos morales como manifestación directa de los derechos de la personalidad, vinculando estrechamente la protección de la interpretación con la dignidad y libertad creativa del artista. Esta tradición ha tendido históricamente a otorgar mayor relevancia y protección a la dimensión moral de los derechos de propiedad intelectual.

La tradición anglosajona del *copyright*, originalmente más centrada en la dimensión patrimonial y utilitarista de la propiedad intelectual, ha mostrado históricamente mayor reticencia hacia el reconocimiento pleno de derechos morales. Sin embargo, las últimas décadas han presenciado una progresiva incorporación de elementos de protección moral incluso en jurisdicciones tradicionalmente reacias, como Estados Unidos o Reino Unido, particularmente a raíz de su adhesión al Convenio de Berna y, más recientemente, al Tratado de Beijing.

La naturaleza de estos derechos presenta características distintivas que los singularizan dentro del sistema de propiedad intelectual:

Se trata de derechos personalísimos, indisolublemente ligados a la persona del intérprete, lo que fundamenta su carácter inalienable e intransmisible. A diferencia de los derechos patrimoniales, no pueden ser cedidos mediante contrato ni transmitidos por herencia en su dimensión activa, aunque en muchas jurisdicciones se reconoce legitimación a herederos o instituciones culturales para su defensa después del fallecimiento del intérprete.

Presentan un carácter extrapatrimonial, pues su finalidad primordial no es asegurar beneficios económicos sino proteger valores inmateriales como la reputación profesional, la integridad artística o el reconocimiento público del intérprete. Sin embargo, su violación puede generar indirectamente perjuicios económicos cuantificables, lo que explica la posibilidad de reclamar indemnizaciones por daños derivados de su vulneración.

Muchas legislaciones les atribuyen imprescriptibilidad, de modo que no se extinguen por el mero transcurso del tiempo, y pueden ser ejercidos durante toda la vida del intérprete e incluso, en ciertos aspectos, perpetuarse después de su muerte a través del ejercicio por legitimados específicamente designados.

Satanowsky (1954, II, p. 43) cita una sentencia francesa de 23 de abril de 1937, de la 3ra Cámara del Tribunal Civil del Sena, que reconoce derechos morales a los intérpretes. El caso fue planteado por un comediante que habiendo trabajado como actor en cine mucho, en la versión sonorizada que se hizo de dicha película se encomendó la “voz” del personaje que él había interpretado a otro autor. Reconociendo que los derechos patrimoniales de esa película correspondían al productor, se

sostuvo que como intérprete el reclamante tenía derechos morales “cuya lesión deberá indemnizarse”.

4.3 Derecho de paternidad o reconocimiento

El derecho de paternidad, también denominado derecho de atribución o reconocimiento, constituye el núcleo fundamental de los derechos morales del actor. Este derecho le faculta para exigir que su nombre sea vinculado a su interpretación, garantizando así el reconocimiento público de su contribución artística.

En el ámbito práctico, este derecho se materializa principalmente a través de dos mecanismos:

a mención en los créditos o títulos, el actor tiene derecho a que su nombre aparezca en los créditos de la obra audiovisual o en los programas de las representaciones teatrales, identificándolo como intérprete del personaje correspondiente;

b publicidad y promoción, el derecho de paternidad se extiende también a los materiales promocionales asociados a la obra, como carteles, trailers, o anuncios, donde el actor puede exigir ser acreditado adecuadamente.

La implementación práctica de este derecho plantea dificultades propias del ámbito teatral o audiovisual. Las obras dramáticas - teatrales o audiovisuales suelen contar con numerosos intérpretes, lo que genera cuestiones sobre la jerarquización y modalidades de atribución. Para este caso hay usos en los distintos géneros dramáticos e, incluso, en cada compañía de actores. De todas maneras, según la fuerza de negociación que tenga cada quien, siempre se puede llegar a pactar respecto de cómo se expresará que tiene o tuvo lugar la participación. En este punto hay que considerar que ciertos formatos audiovisuales imponen limitaciones prácticas a la inclusión de créditos extensos, generando tensiones entre el derecho moral y las necesidades de distribución. La lógica necesariamente ponderará cómo se deberá cumplir con la mención del nombre del artista. Cuando se ven los créditos de la participación en letras pequeñas, pasando rápidamente al final de una obra audiovisual en un cine o en algún otro tipo de exhibición pública general ¿realmente se puede entender que hay acceso a la información para la lectura del público o que contempla lógicamente el derecho de paternidad del actor? Hay otras situaciones similares, como por ejemplo, por más que se pueda detener el archivo audiovisual, en una exhibición vía streaming, ¿puede llegar a leerse la letra utilizada para los nombres de los actores?

Es de notar que en algunas ocasiones los actores que realizan pequeños papeles o figuración se enfrentan a omisiones en la atribución, planteando la cuestión de los umbrales mínimos de entidad interpretativa necesarios para activar este derecho.

Las legislaciones nacionales han tratado estas cuestiones con diversos grados de detalle. Algunas establecen criterios específicos sobre la forma y prominencia de la atribución, mientras otras meramente consagran el principio general, dejando su concreción a la práctica industrial y la interpretación jurisprudencial.

La cuestión de la prominencia y formato de esta atribución suele generar particulares negociaciones en la industria audiovisual. Aspectos como el tamaño de la tipografía, la posición en los créditos (iniciales o finales), o la inclusión de una imagen junto al nombre, reflejan tanto el estatus profesional del actor como su capacidad negociadora. Sin embargo, más allá de estas consideraciones prácticas, el derecho de paternidad establece un principio fundamental: la imposibilidad de disociar legítimamente la interpretación de su creador.

Este derecho adquiere particular relevancia en contextos como el doblaje, donde la voz del actor original es sustituida por la de otro intérprete para la distribución en otros idiomas. En estos casos,

muchas legislaciones exigen que los créditos identifiquen tanto al actor visible como al actor de voz, reconociendo la contribución artística de ambos.

El derecho de paternidad también abarca la facultad negativa o defensiva de oponerse a la falsa atribución: el actor puede impedir que se atribuya a otra persona una interpretación que él ha realizado, así como rechazar que se le atribuya una interpretación ajena.

En jurisdicciones como Francia, España o Alemania, el derecho de paternidad de los actores está expresamente reconocido en la legislación de propiedad intelectual. En el plano internacional, el Tratado de Beijing establece en su artículo 5 que "el artista intérprete o ejecutante conservará, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones en directo o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fijaciones audiovisuales, el derecho a 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".

Esta formulación incorpora una limitación al reconocimiento ("excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizar la interpretación"), reflejando un compromiso entre los distintos intereses en juego y las diferentes tradiciones jurídicas. En la práctica, esta cláusula permite cierta flexibilidad para omitir la atribución en contextos como fragmentos breves o usos donde la identificación resultaría inviable o desproporcionada.

En sistemas jurídicos como el estadounidense, donde los derechos morales han encontrado tradicionalmente menos reconocimiento legislativo, el derecho de paternidad de los actores se articula principalmente a través de mecanismos contractuales y convenios colectivos. Organizaciones como el Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists, SAG-AFTRA, han desarrollado estándares detallados sobre créditos y atribución que se incorporan a los contratos de producción.

Vinculado al derecho a la paternidad se encuentra el derecho al anonimato y al seudónimo. Este derecho permite al intérprete decidir si desea que su identidad real se vincule públicamente a su interpretación, optando alternativamente por el anonimato o el uso de un nombre artístico.

El derecho al seudónimo presenta particular relevancia en la industria del entretenimiento, donde el uso de nombres artísticos constituye una práctica común por razones tanto estéticas como prácticas o comerciales. Este derecho garantiza no solo la posibilidad de adoptar un seudónimo, sino también la facultad del actor para exigir que se respete consistentemente su decisión en todos los medios de difusión de la obra.

Por su parte, el derecho al anonimato cobra especial importancia en situaciones donde el actor puede preferir no ser identificado con determinada interpretación, ya sea por razones artísticas, personales o profesionales.

Aunque menos frecuente en producciones convencionales, este derecho adquiere relevancia en contextos como: películas de contenidos controvertidos, donde los actores pueden desear disociar su identidad personal de sus interpretaciones; casos de doblaje o voces en off, donde algunos intérpretes prefieren mantener el anonimato para ciertos tipos de proyectos; actuaciones experimentales o artísticas donde el anonimato forma parte del concepto creativo.

Desde una perspectiva jurídica, el derecho al anonimato y al seudónimo debe equilibrarse con otros intereses legítimos, como el derecho del público a la información veraz o las obligaciones contractuales del actor. Este equilibrio se refleja en la regulación diferenciada que recibe en distintas jurisdicciones, desde un reconocimiento amplio en sistemas como el francés hasta un tratamiento principalmente contractual en el ámbito anglosajón.

4 . 4 Derecho de integridad de la interpretación

El derecho de integridad constituye, junto con el derecho de paternidad, el segundo pilar fundamental de los derechos morales del actor. Este derecho protege la interpretación frente a modificaciones, alteraciones o manipulaciones que puedan distorsionar su esencia artística o perjudicar la reputación profesional del intérprete.

El derecho de integridad faculta al actor para oponerse a cualquier deformación, mutilación, modificación o alteración de su interpretación que pueda perjudicar su honor o reputación. Este derecho adquiere relevancia particular en el medio audiovisual, donde la interpretación original puede ser modificada mediante técnicas de edición, doblaje, colorización, adaptación a nuevos formatos o, más recientemente, manipulación digital.

En su dimensión conceptual, el derecho de integridad refleja el interés legítimo del actor en que su creación interpretativa sea respetada en su concepción original, preservando las cualidades expresivas y artísticas que él imprimió en el personaje.

Sin embargo, la aplicación práctica de este derecho en el contexto audiovisual plantea interrogantes debido a diversos factores.

En primer lugar, presenta peculiaridades la naturaleza colaborativa de la creación artística interpretativa. La interpretación actoral se inserta en una obra audiovisual más amplia, donde intervienen múltiples contribuciones creativas bajo la coordinación de un director.

En segundo lugar, la producción audiovisual como tal implica procesos de selección, montaje y postproducción que modifican la interpretación capturada originalmente.

En tercer lugar, se encuentra la necesidad de considerar ciertos intereses comerciales legítimos. La explotación de obras audiovisuales puede requerir adaptaciones para diferentes mercados, formatos o plataformas.

Estas tensiones explican los diversos enfoques adoptados por las legislaciones nacionales. En sistemas de fuerte tradición continental, como el francés o el español, el derecho de integridad de los actores recibe un reconocimiento relativamente amplio, permitiéndoles oponerse a alteraciones significativas de su interpretación. No obstante, incluso en estas jurisdicciones, los tribunales han desarrollado interpretaciones que equilibran este derecho con las necesidades prácticas de la industria audiovisual, limitando las objeciones a aquellas modificaciones que verdaderamente distorsionen la esencia de la interpretación o perjudiquen la reputación del actor.

El Tratado de Beijing reconoce el derecho de integridad en términos que reflejan este equilibrio, al establecer que el actor conservará "el derecho a 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".

Esta formulación condiciona el ejercicio del derecho a la existencia de un perjuicio efectivo para la reputación del actor, y reconoce explícitamente la necesidad de considerar las particularidades del medio audiovisual. En la práctica, esto implica que modificaciones técnicas necesarias o cambios menores en el montaje o la postproducción generalmente no vulnerarían este derecho, mientras que alteraciones sustanciales que distorsionen la interpretación o la presenten en contextos radicalmente diferentes a los previstos sí podrían hacerlo.

La configuración específica de este derecho varía considerablemente entre jurisdicciones, principalmente en cuanto al estándar de perjuicio requerido para hacer efectivo el reclamo, al ámbito de las modificaciones prohibidas y a la relación con prácticas de la industria ya establecidas. En cuanto al estándar de perjuicio requerido, se puede indicar que mientras algunas legislaciones exigen demostrar un daño efectivo a la reputación profesional del intérprete, otras establecen presunciones de perjuicio para determinadas alteraciones, o incluso configuran un derecho de oposición más amplio no necesariamente vinculado a la acreditación de un daño reputacional. En relación con el ámbito de las modificaciones prohibidas, el alcance de las alteraciones susceptibles

de ser objetadas difiere según los sistemas jurídicos. Algunos permiten oposición solo a cambios sustanciales que desnaturalicen la interpretación, mientras otros otorgan al intérprete facultades más amplias incluso frente a modificaciones menores.

Finalmente, corresponde considerar el tema en relación con prácticas industriales establecidas. La mayoría de los sistemas jurídicos modulan este derecho en función de las prácticas habituales y necesidades técnicas de la industria audiovisual, estableciendo limitaciones implícitas o explícitas para procesos como el montaje, la sincronización o el doblaje cuando estos respondan a necesidades legítimas de explotación.

El ejercicio del derecho de integridad en el contexto actoral suscita cuestiones jurídicas complejas. Por un lado se encuentra la tensión entre derechos morales del actor y facultades creativas del director, particularmente en relación con decisiones de montaje o posproducción que pueden alterar significativamente una interpretación. Por otro lado está la necesidad de equilibrio entre protección de la integridad y necesidades comerciales de adaptación a diferentes mercados, formatos o plataformas de distribución. Y por otro lado, se identifican desafíos específicos planteados por tecnologías emergentes como la inteligencia artificial generativa, capaz de modificar o recrear interpretaciones con niveles de realismo sin precedentes.

Hay algunas situaciones controversiales que han generado distinto tipo de conflictos en relación con el derecho de integridad.

Uno de los más interesantes guarda relación con los procesos tecnológicos de colorización de películas originalmente en blanco y negro: Esta práctica, que cobró notoriedad en las décadas de 1980 y 1990, generó intensos debates sobre los derechos morales de directores y actores de filmes clásicos. Hay un caso judicial que tuvo lugar ante tribunales de París, Francia, que involucró el film titulado “Jungla del Asfalto”. Fue filmado en blanco y negro pero la empresa que adquirió los derechos en Estados Unidos autorizó su colorización. Los herederos del director nada pudieron hacer en la jurisdicción norteamericana, pero sí desarrollaron su acción en Europa. En primera instancia el juez hizo lugar a la solicitud de que no fuera exhibida la obra modificada, la segunda instancia revocó dicha sentencia, pero finalmente la Corte francesa, en la última instancia revisiva posible, entendió que no podía admitirse esa vulneración del derecho moral que podían ejercer los herederos del director. No hubo un reclamo de los actores, en dicho momento todavía no se encontraba ni cercana la fecha de aprobación del Tratado de Beijing, pero se menciona el caso porque es una temática que puede perfectamente resultar trasladable a los actores a medida que sus derechos morales tengan el respeto correspondiente en los distintos países.

Los recortes o censura que pueden afectar a las producciones audiovisuales, por eliminación de escenas para adaptarse a restricciones de tiempo, clasificaciones por edades o sensibilidades culturales diferentes también afecta el derecho integridad de los actores por su trabajo.

En cuanto al doblaje de calidad cuestionable, no solamente cambia totalmente la obra audiovisual, sino que un doblaje que no respeta el tono o la intención dramática de la interpretación original también afecta al propio actor involucrado.

Por supuesto que la reutilización de interpretaciones en contextos diferentes a aquéllas a las consentidas por el actor, uso de fragmentos de interpretaciones en obras nuevas, compilaciones o publicidad vulnera sus derechos.

Actualmente se da mucho la manipulación digital, mediante alteraciones utilizando tecnologías digitales que modifican la apariencia física o la actuación del intérprete. Este punto ha adquirido especial relevancia con el desarrollo de tecnologías denominadas deepfake que permiten manipular digitalmente interpretaciones existentes o incluso crear interpretaciones sintéticas atribuidas a actores reales. Estas tecnologías plantean desafíos sin precedentes para el derecho de integridad, obligando a reconsiderar sus contornos y mecanismos de aplicación.

En jurisdicciones de common law como Estados Unidos, el derecho de integridad ha encontrado históricamente escaso o ningún reconocimiento legislativo específico para los actores. La protección se articula principalmente a través de otros mecanismos jurídicos como cláusulas contractuales que establecen limitaciones a las modificaciones permitidas, el pacto que establece derechos de aprobación final negociados individualmente por actores con posición de mercado fuerte y estándares establecidos en convenios colectivos del sector. Otras reacciones han dado lugar a consagrar disposiciones legales sobre derecho de imagen la limitación de su utilización y, a su vez, también se pueden iniciar acciones por difamación o falsa atribución cuando las alteraciones perjudican la reputación profesional.

4 . 5 Derecho de oposición a modificaciones perjudiciales

En relación con el derecho de integridad se encuentra el derecho de oposición a modificaciones que perjudiciales para el actor, que le faculta para impedir modificaciones de su interpretación que resulten o que él entienda que le resulten perjudiciales para sus intereses artísticos o profesionales. Este derecho actualmente es muy relevante dadas las facilidades para los cambios tecnológicos y los nuevos modelos de explotación que permiten usos no previstos al tiempo de la prestación de la interpretación.

Por ejemplo, cuando una película originalmente concebida para exhibición cinematográfica se adapta para televisión mediante recortes relevantes, o cuando una serie diseñada para un formato episódico se reedita como largometraje, alterando el ritmo y desarrollo de las interpretaciones. El derecho de oposición también resulta relevante frente a modificaciones contextuales, como la inclusión de una interpretación en contenidos publicitarios no contemplados originalmente, o su asociación con mensajes políticos, religiosos o comerciales que puedan comprometer la imagen pública del actor.

La tecnología digital ha multiplicado las posibilidades de modificación y reutilización, planteando nuevos desafíos para el equilibrio entre los intereses de los actores y los de los productores y distribuidores. Cuestiones como la remasterización agresiva, que puede alterar aspectos de la interpretación como el color de la piel o detalles faciales, la aceleración o ralentización de escenas, o la recomposición digital del montaje, se sitúan en zonas fronterizas donde el derecho de oposición puede activarse.

4 . 6 Otros derechos morales reconocidos en algunas legislaciones

Algunas jurisdicciones, particularmente aquellas de tradición continental, pueden reconocer adicionalmente a los actores un derecho moral de divulgación, que les faculta para decidir si su interpretación debe ser dada a conocer al público y en qué forma o condiciones.

Este derecho, cuando se reconoce, permite al actor oponerse a la divulgación de interpretaciones realizadas en contextos de ensayo, prueba o preparación, o que por cualquier motivo no hayan alcanzado, a su juicio, un nivel de calidad adecuado para su presentación pública.

Sin embargo, el ejercicio de este derecho se encuentra generalmente más restringido para los intérpretes que para los autores tradicionales, dada la naturaleza típicamente contractual y colaborativa de las producciones audiovisuales. La mayoría de legislaciones establecen presunciones de autorización para la divulgación cuando el actor ha consentido participar en la producción conociendo su finalidad, o limitan este derecho mediante disposiciones específicas sobre cesión de derechos a productores.

Con menor frecuencia se ven consagrados expresamente estos otros derechos: a derecho de acceso, o facultad del intérprete de acceder a los soportes donde se ha fijado su interpretación, generalmente con la finalidad de ejercer otros derechos o documentar su trayectoria profesional; b derecho de respeto al título, para el caso de alteración del título, denominación o designación del personaje interpretado, cuando tal modificación pueda generar confusión o perjuicio al actor. Aún en casos de no estar expresamente previstos estos dos derechos, sobre la base de poder reclamar derechos morales sí consagrados se pueden accionar. En el caso de derecho de acceso, constituye base necesaria para definir si hay lesión de derechos de integridad, por ejemplo. En el caso de derecho de respeto al título, tal como lo denominamos, aún no previsto si causa daño a la reputación o similar es lógico que, probado que sea, reclame el debido respeto.

4 . 7 Restricciones posibles para los derechos morales de los actores

Los derechos morales de los actores, aunque fundamentados en principios de protección de la personalidad creativa, no son absolutos. Las legislaciones en general establecen limitaciones o excepciones que modulan su ejercicio en atención a diversos intereses legítimos, necesidades prácticas y derechos concurrentes.

La interpretación actoral, especialmente en el contexto audiovisual, se inserta en un proceso creativo colectivo donde interactúan múltiples aportaciones artísticas y técnicas bajo la coordinación de productores y directores. Esta realidad impone ciertas limitaciones naturales al ejercicio de los derechos morales.

Por un lado, se encuentran limitaciones al derecho de divulgación. Una vez que el actor ha consentido participar en una producción, su capacidad para oponerse a la divulgación de su interpretación queda generalmente restringida, prevaleciendo las facultades decisorias del productor o director sobre el destino de la obra en su conjunto.

También se puede considerar acotado el derecho de integridad para el caso de ciertas necesidades técnicas y artísticas del montaje, posproducción y adaptación a diferentes formatos o mercados justifican ciertas alteraciones de la interpretación original que el actor debe tolerar como parte inherente al proceso audiovisual.

No olvidemos en esta enumeración la ya mencionada adaptación del derecho de paternidad, pues la identificación del intérprete debe compatibilizarse con los formatos, duraciones y características específicas de cada medio de explotación, admitiendo fórmulas de atribución adaptadas a estas limitaciones.

También se pueden encontrar excepciones establecidas específicamente con algunos usos. Es el caso de los usos informativos, críticos o paródicos. La mayoría de sistemas jurídicos permiten ciertos usos transformativos de interpretaciones en contextos de información periodística, crítica cultural o parodia, incluso cuando tales usos podrían en principio contravenir aspectos del derecho moral de integridad. Por otra parte, se tiene en consideración en ciertos contextos lo que puedan ser necesidades de preservación y restauración- Las intervenciones técnicas necesarias para preservar, restaurar o adaptar obras audiovisuales históricas a nuevos formatos de distribución suelen estar amparadas por excepciones específicas que limitan la capacidad de oposición de los intérpretes.

Finalmente, corresponde agregar que muchas legislaciones reconocen la legitimidad de ciertas prácticas industriales consolidadas, como el doblaje o la edición para adecuación a diferentes franjas horarias, incluso cuando tales prácticas pueden implicar alteraciones sustanciales de interpretaciones.

4 . 8 Análisis comparado entre algunas legislaciones

Como dijimos, la materialización concreta de los derechos morales de los actores presenta diferencias según los distintos sistemas jurídicos. Ello refleja conceptos diversos que derivan, en definitiva, en distintos modelos de industria audiovisual. Planteamos algunas diferencias generales desde una identidad de modelos organizativos.

4 . 8 . 1 Modelo continental europeo

Los países de tradición civilista o continental, como Francia, España, Italia o Alemania, han desarrollado históricamente sistemas de protección de los derechos morales, tanto para autores como para intérpretes.

Francia representa en esta materia el ejemplo más desarrollado de esta tradición, con un Código de Propiedad Intelectual que reconoce a los artistas intérpretes derechos morales prácticamente equiparables a los de los autores, incluyendo facultades amplias de paternidad, integridad, divulgación y retractación. La jurisprudencia francesa ha sido activa en la protección de actores frente a alteraciones no consentidas.

España, Italia y Portugal siguen modelos similares, con reconocimiento estatutario expreso de derechos morales para los intérpretes, aunque generalmente con un alcance más restringido que el otorgado a los autores tradicionales, particularmente en relación con la duración post mortem y las facultades de modificación o retractación.

En jurisdicciones europeas como Francia, España, Alemania o Italia, los derechos morales de los actores reciben un reconocimiento legislativo explícito, caracterizado por la consagración expresa en leyes de propiedad intelectual, reconocimiento de su carácter inalienable, imprescriptible e irrenunciable, desarrollo jurisprudencial amplio y posibilidad de ejercicio post mortem por herederos o instituciones culturales.

En España, por ejemplo, el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, texto con modificaciones al 30 de marzo de 2022, reconoce expresamente en su artículo 113 los derechos morales de los artistas intérpretes, incluyendo los derechos de paternidad e integridad, y especificando que "el artista intérprete o ejecutante tiene el derecho irrenunciable e inalienable de exigir el reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones" y de "oponerse a toda deformación, modificación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación".

4 . 8 . 2 Modelo latinoamericano

Los sistemas jurídicos latinoamericanos han seguido generalmente la tradición continental europea en su aproximación a los derechos morales de los intérpretes, aunque con desarrollos propios que reflejan sus realidades industriales y culturales específicas.

México destaca por un sistema particularmente protector, que reconoce expresamente a los actores un conjunto amplio de derechos morales incluyendo paternidad, integridad, divulgación y acceso a ejemplar único, estableciendo además mecanismos específicos para su ejercicio colectivo a través de sociedades de gestión. La legislación mexicana ha sido pionera en considerar cuestiones como la protección de los actores de doblaje, frecuentemente marginados en otros sistemas.

Brasil, Argentina y Colombia también han desarrollado sistemas de protección moral para los actores, generalmente en el marco de legislaciones específicas sobre derechos conexos que, no obstante, reconocen la dimensión personalista de la interpretación artística. Estos países han sido

particularmente activos en la implementación temprana de estándares internacionales como el Tratado de Beijing, adaptándolos a sus contextos industriales específicos.

Brasil, tras la reforma de 2013 de su Ley de Derechos de Autor, fortaleció la protección de derechos morales de los intérpretes, aproximándola al modelo europeo.

4.8.3 Modelo anglosajón

Los sistemas jurídicos anglosajones, particularmente Estados Unidos y Reino Unido, han mantenido tradicionalmente una aproximación reticente al reconocimiento de derechos morales para intérpretes, coherente con su enfoque generalmente más utilitarista y económico de la propiedad intelectual.

Los sistemas anglosajones tradicionales no reconocían derechos morales a los intérpretes. No obstante, esta situación ha experimentado modificaciones en los últimos años. El Reino Unido introdujo en 2006, mediante la implementación del TOIEF, un limitado derecho moral de paternidad (right of attribution) para los intérpretes musicales, aunque no para los actores audiovisuales. Australia reconoce desde 2000 ciertos derechos morales a los intérpretes, pero de alcance notablemente más restringido que los continentales y sujetos a numerosas excepciones. Estados Unidos constituye el exponente más radical de esta tradición, pues su ordenamiento federal no reconoce derechos morales específicos a los intérpretes, aunque algunas legislaciones estatales, particularmente la californiana, han desarrollado figuras jurídicas como el "right of publicity" que proporcionan protección parcial frente a usos no autorizados de la imagen o personalidad del actor. Estados Unidos ha sido históricamente el caso más paradigmático de esta reticencia. Aunque signatario del Convenio de Berna desde 1989, ha implementado sus obligaciones respecto a derechos morales de forma minimalista, principalmente a través de la Visual Artists Rights Act de 1990, que excluye expresamente las obras audiovisuales.

Reino Unido, aunque tradicionalmente alineado con la aproximación estadounidense, adoptó en 1988 un sistema que podría verse como híbrido a través de su Copyright, Designs and Patents Act, que reconoce expresamente ciertos derechos morales, incluidos los de paternidad e integridad. Sin embargo, estos derechos están sujetos a numerosas excepciones y limitaciones, particularmente en el ámbito audiovisual, y pueden ser objeto de renuncia contractual (waiver), lo que reduce su efectividad práctica para muchos actores.

Australia, Canadá y Nueva Zelanda han desarrollado modelos intermedios, reconociendo formalmente ciertos derechos morales para intérpretes pero manteniéndolos subordinados a consideraciones económicas y contractuales en mayor medida que los sistemas continentales. Para los actores, la protección de aspectos que en otros sistemas se cubrirían mediante derechos morales se ha canalizado principalmente a través de los siguientes mecanismos.

a Protección contractual negociada colectivamente.

Los sindicatos de actores, especialmente SAG-AFTRA, han desarrollado complejos sistemas de protección contractual que incluyen disposiciones sobre créditos, aprobación de cambios sustanciales y otras garantías equivalentes a ciertos aspectos de los derechos morales.

b Right of publicity

Este derecho, desarrollado jurisprudencialmente y posteriormente codificado en muchos estados, protege contra usos no autorizados de la imagen, voz o personalidad, proporcionando indirectamente cierta protección frente a alteraciones perjudiciales de interpretaciones.

c Remedios basados en competencia desleal o difamación

Cuando alteraciones de interpretaciones pueden dañar la reputación profesional del actor, estos mecanismos han servido como vía alternativa de protección.

§ Regulación uruguaya

4.9 Antecedentes

Hasta la aprobación de la ley N° 9.739 el derecho uruguayo no incluyó normativa sobre derechos conexos en general, desde la perspectiva de la propiedad intelectual.

Nada decía al respecto la ley de derechos de autor N° 3.956 de 15 de marzo de 1912, primera norma legislativa autoralista de derecho positivo interno. La norma preexistente de su época era de origen internacional: el Tratado sobre Propiedad Literaria y Artística, firmado en Montevideo el 11 de enero de 1889, aprobado por Ley N° 2.267 de 1 de octubre de 1892. Tampoco trató este tema. Payssée, doctrina uruguaya entendida del tema a principios del siglo XX en nuestro país, siguiendo las opiniones generalizadas de su tiempo, expresó al respecto que

De la situación de los artistas que representan o ejecutan las piezas no se ocupan los tratadistas ni hay ejemplos en la jurisprudencia que ayuden a formar criterio sobre ella. Parece sin embargo claro que trabajen por su propia cuenta, es decir a la vez como empresarios y artistas o sean contratados por un empresario (...) (1901. vol.2, p. 122)

En el Informe del Poder Ejecutivo que acompañó el proyecto de ley presentado a la Cámara de Senadores y luego diera lugar a la ley N° 9.739 se incluyó un único – influencia directa de la ley argentina antecedente - artículo con diversos aspectos sobre los derechos de los intérpretes, que transcribimos a continuación.

Art. 42 El intérprete de una obra literaria o musical tiene el derecho de exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía, la televisión o bien grabada o impresa sobre película, cinta o hilo o cualquier otra sustancia o cuerpo apto para la reproducción sonora o visual. No llegándose a un acuerdo el monto de la retribución quedará establecido en juicio sumario por la autoridad judicial competente.

El intérprete de una obra literaria o musical, está facultado para oponerse a la divulgación de su interpretación cuando la divulgación de la misma sea hecha en forma tal, que pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos.

Si la ejecución ha sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta.

Sin perjuicio del derecho de propiedad perteneciente al autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo.

El Proyecto de Ley fue estudiado en la Comisión de Constitución y Legislación del Senado, la cual produjo un muy enjundioso Informe, además de complementar con interesantes agregados y modificaciones la iniciativa legislativa presentada ante el Parlamento.

El artículo arriba transcrito, que fue tomado de manera prácticamente textual de la Ley argentina vigente a dicho momento (y al día de hoy) Ley N° 11723 de 26 de setiembre de 1933, fue expandido y mejorado por el proyecto de ley que elaboró la mencionada comisión del Senado. De todas maneras, no hay referencias explicativas conceptuales extensas en relación con los AIE en el Informe correspondiente al proyecto de ley que resultó del trabajo en comisión.

Es de notar que el Informe se ocupa en profundidad de explicar el derecho moral de los autores y fundamentar la regulación que hace el proyecto de este tema para los autores. En tales explicaciones no incluye a los AIE.

No obstante un apartado del Informe en relación con las normas del proyecto que introducen la temática, en la enumeración incluye el artículo 37.

En cuanto al Proyecto definitivo propuesta por la Comisión del Senado, en cuanto hace al tema regulación de los AIE, se establece el texto que sería luego aprobado, ampliatorio del recibido por el Poder Ejecutivo.

4 . 10 Normativa actual

En relación con derechos que se califican como morales por el ámbito de tutela al que se refieren, siguiendo la tendencia general de derecho comparado, la Ley 9.739 reconoce el derecho de oposición a divulgación de la reproducción perjudicial para el actor.

A tenor del art. 37 y consecuentemente con lo establecido en el art. 11 de la propia ley para el autor, el actor en el derecho uruguayo tiene facultades para oponerse a la divulgación de su interpretación, cuando la reproducción de la misma sea hecha en forma tal que pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos.

Se trata de un derecho cuyos efectos perjudiciales hay que probarlos. Es decir, a la hora del reclamo corresponde al presuntamente lesionado definir sus intereses artísticos y demostrar que la posibilidad de producción de un perjuicio que, además, deberá ser grave e injusto. De manera que los elementos a considerar son varios: a no cualquier tipo de intereses del accionante, sino los artísticos; no se trata de un tema personal, aunque difícilmente en el caso de los actores pueda escindirse de una proyección artística los aspectos personales;

b existencia de un perjuicio que no es necesario que se haya producido, basta con que sea posible, en una muy lógica aproximación al perjuicio para el caso; c tampoco se trata de cualquier tipo de perjuicio, sino que debe revestir una intensidad particular, siendo grave e injusto para poder ejercer el derecho establecido en el artículo 37.

Tales especiales requerimientos se sustentan en la necesidad de la ley de equilibrar y reequilibrar siempre entre los intereses involucrados en las situaciones a las que se dirige, en este caso entre actores y productores, o entre actores y otros involucrados en la obra protegida con sus propios intereses.

En el caso que la ejecución de que se trata haya sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta, artículo 38. No hay una norma análoga para el caso de compañías teatrales.

Las disposiciones a las cuales nos estamos refiriendo se han mantenido igual, desde la aprobación de la ley vigente, del año 1937.

Sin perjuicio de ello, hay que tener presente que con posterioridad se incorporaron al sistema de derecho positivo uruguayo dos normas de origen internacional que ya hemos comentado: la Convención de Roma y el TOIEF.

De manera que hay que manejar también las disposiciones autoejecutivas, de aplicación sin necesidad de norma legal nacional reglamentaria, en esta temática.

Creo relevante destacar el texto del art. 5 del TOIEF, que a continuación se transcribe, por los aspectos aclaratorios incorporados al hoy menguado - aunque en su tiempo señero - articulado de la ley 9,739.

Artículo 5 Derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes

- (1) Con independencia de los derechos patrimoniales del artista intérprete o ejecutante, incluso después de la cesión de esos derechos, el artista intérprete o ejecutante conservará, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones sonoras en directo o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, el derecho a 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 el derecho a oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación.
- (2) Los derechos reconocidos al artista intérprete o ejecutante de conformidad con el párrafoprecedente serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones autorizadas por la legislación de la Parte Contratante en que se reivindique la protección. Sin embargo, las Partes Contratantes cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación del presente Tratado o de la adhesión al mismo, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del artista intérprete o ejecutante de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo precedente, podrán prever que algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del artista intérprete o ejecutante.
- (3) Los medios procesales para la salvaguardia de los derechos concedidos en virtud del presente Artículo estarán regidos por la legislación de la Parte Contratante en la que se reivindique la protección.

5 Los derechos de explotación patrimonial de actores y actrices

§ Conceptos generales

5.1 Introducción

Los derechos de explotación patrimonial de los actores se configuran como facultades exclusivas que permiten a sus titulares autorizar o prohibir determinados usos de sus interpretaciones, así como obtener una remuneración por dichos usos. A diferencia de los derechos morales, que protegen el vínculo personal entre el intérprete y su actuación, los derechos patrimoniales tienen un carácter esencialmente económico y están orientados a garantizar que el actor pueda beneficiarse financieramente de la explotación comercial de su trabajo.

La doctrina jurídica ha debatido extensamente sobre la naturaleza de estos derechos, planteándose si constituyen una categoría autónoma o si deben considerarse como una modalidad específica dentro del derecho de autor. La posición mayoritaria en los ordenamientos de tradición continental se inclina por considerarlos como derechos conexos o afines, reconociendo su vinculación con el derecho de autor pero manteniendo un régimen jurídico diferenciado en aspectos como la duración, el alcance o los mecanismos de protección.

Esta configuración como derechos conexos responde a la comprensión de que la interpretación actuarial, si bien implica un acto creativo, se desarrolla generalmente sobre una obra preexistente (guion, texto dramático) y no constituye en sí misma una creación completamente original en el sentido tradicional del derecho de autor. No obstante, esta distinción se ha ido difuminando en algunas legislaciones, que han tendido a aproximar progresivamente el régimen de protección de los intérpretes al de los autores en sentido estricto.

Logreira Rivas & Fuentes Pinzón (2010, p.149-150) destacan tres principios básicos en relación con la normativa correspondiente a los derechos patrimoniales de los AIE, que determinan las opciones del sistema.

En primer lugar, se encuentra el derecho a la remuneración. Esto implica que el artista “tiene el derecho a obtener un rendimiento económico por la explotación de su trabajo artístico”, cualquiera sea la modalidad, es decir, presentaciones en vivo o utilización ulterior de una fijación de su presentación. Se manifiesta en la concesión de exclusividad que se consagra en derecho comparado respecto de la interpretación o ejecución al artista a efectos de la decisión de la forma de explotación.

En segundo lugar, enuncian los referidos autores, el principio de independencia entre los derechos patrimoniales. Unos y otros derechos patrimoniales se negocian y pueden concederse separadamente, si esa es la voluntad del titular de derechos, expresando las autorizaciones de manera expresa.

En tercer lugar, se considera como principio, aunque en su sentido limitativo del ejercicio de facultades, el derecho al acceso a la cultura por parte de la sociedad, apuntando básicamente a la limitación temporal de los derechos patrimoniales.

El elenco de derechos patrimoniales reconocidos a los actores presenta cierta heterogeneidad según los diferentes ordenamientos jurídicos, aunque existe un núcleo común que ha sido consolidado por los tratados internacionales.

5 . 2 Derecho de fijación

Constituye la facultad exclusiva del actor para autorizar la primera grabación o registro de su interpretación en un soporte material.

Este derecho resulta fundamental, pues la fijación supone el paso de una actuación efímera a una forma perdurable susceptible de reproducción y comunicación. La relevancia de este derecho se acrecienta en el contexto de las interpretaciones teatrales o en vivo, donde la fijación representa un cambio cualitativo en la naturaleza de la prestación artística.

El derecho de fijación comprende no solo la grabación inicial sino también cualquier transformación de dicha grabación a un formato o soporte diferente. Así, por ejemplo, la digitalización de una interpretación originalmente registrada en soporte analógico requeriría, en principio, la autorización del intérprete.

Sin embargo, en la práctica, este derecho suele ser objeto de cesión en los contratos que vinculan al actor con los productores audiovisuales o discográficos.

La legislación canadiense configura este derecho con amplitud, estableciendo además una presunción de titularidad a favor del intérprete que solo cede ante prueba en contrario. En similar sentido se orienta la legislación australiana, que proporciona al actor un control efectivo sobre cualquier forma de fijación de su interpretación.

En contraste, el sistema indio establece importantes limitaciones a este derecho, contemplando excepciones para fijaciones con fines educativos, de investigación o para uso privado que no existen en otros ordenamientos. La legislación china, por su parte, circunscribe la protección a interpretaciones de obras literarias y artísticas, excluyendo expresamente las fijaciones de improvisaciones o expresiones folklóricas que carecen de autor identificable.

5 . 3 Derecho de reproducción

Una vez fijada la interpretación, el derecho de reproducción confiere al actor la facultad de autorizar la realización de copias de dicha fijación. Este derecho adquiere especial relevancia en el

entorno digital, donde la reproducción constituye un proceso técnico inherente a prácticamente cualquier utilización de contenidos.

El derecho de reproducción ha sido objeto de importantes debates en relación con las copias efímeras o técnicas que se generan en procesos como el almacenamiento en memoria caché o la visualización en pantalla. Las legislaciones más avanzadas han introducido limitaciones o excepciones específicas para estas reproducciones transitorias cuando forman parte de un proceso tecnológico cuya finalidad exclusiva es facilitar una transmisión o un uso lícito.

En cuanto al derecho de reproducción, si bien existe un reconocimiento generalizado, las diferencias se concentran en las excepciones y limitaciones.

El sistema alemán establece un régimen particularmente detallado de limitaciones, contemplando expresamente supuestos como la copia privada, los usos educativos o la parodia, pero exigiendo en la mayoría de casos una compensación equitativa al intérprete. Este enfoque contrasta con el mexicano, donde las limitaciones al derecho de reproducción están formuladas en términos más generales y no siempre implican una remuneración compensatoria.

El derecho japonés presenta una peculiaridad al establecer un sistema de licencias no voluntarias para determinados usos secundarios de grabaciones comerciales, permitiendo la reproducción sin autorización del intérprete a cambio de una remuneración establecida por la autoridad competente, modelo que no encuentra equivalente en los sistemas occidentales.

5 . 4 Derecho de distribución

Este derecho otorga al actor la facultad de autorizar la puesta a disposición del público del original o copias de la fijación de su interpretación mediante venta u otra transferencia de propiedad. Tradicionalmente, el derecho de distribución ha estado sujeto al denominado "agotamiento" o "primera venta", según el cual, una vez que el titular ha autorizado la primera venta de un ejemplar, no puede oponerse a las sucesivas reventas del mismo.

La aplicación del principio de agotamiento en el entorno digital ha generado importantes controversias jurisprudenciales, especialmente en relación con la distribución de contenidos mediante descarga.

El Tribunal de Justicia de la Unión Europea, en casos como *UsedSoft v. Oracle*, ha admitido bajo ciertas condiciones la posibilidad de reventa de licencias de software descargado, pero la extensión de esta doctrina a otros contenidos digitales, como las interpretaciones actorales, continúa siendo objeto de debate.

5 . 5 Derecho de comunicación pública

Se configura como la facultad del actor para autorizar cualquier acto por el cual su interpretación fijada sea accesible a una pluralidad de personas sin previa distribución de ejemplares. Este derecho abarca modalidades tan diversas como la proyección cinematográfica, la emisión televisiva, la radiodifusión o la puesta a disposición en redes digitales.

A medida que nuevas tecnologías de comunicación pública aparezcan, también se verán alcanzadas por esta facultad de decidir, tal como sucede con otros derechos comentados.

El concepto de comunicación pública ha experimentado una expansión con el advenimiento de Internet y las plataformas digitales. En este sentido, los tribunales han tendido a considerar que la difusión de contenidos a través de estas nuevas vías constituye un acto de comunicación pública sujeto a la autorización de los titulares de derechos. Particular relevancia reviste la modalidad de

puesta a disposición interactiva, caracterizada por permitir al usuario acceder a los contenidos en el momento y lugar que elija.

Las mayores divergencias se observan en la configuración del derecho de comunicación pública, especialmente en lo referente a la comunicación interactiva o puesta a disposición.

El sistema comunitario europeo, a partir de la Directiva 2001/29/CE, reconoce expresamente el derecho exclusivo de puesta a disposición como modalidad específica de comunicación pública, otorgando así un control efectivo a los intérpretes sobre la difusión de sus actuaciones en entornos digitales.

La legislación estadounidense, tras las modificaciones del Digital Millennium Copyright Act, reconoce un derecho limitado de comunicación digital para los intérpretes musicales, pero no contempla un derecho equivalente para los actores audiovisuales. Esta ausencia ha generado importantes desequilibrios en la negociación contractual, propiciando diversos intentos de compensación mediante la acción colectiva sindical.

Un enfoque particularmente original presenta la legislación surcoreana, que establece un régimen diferenciado según el medio de comunicación, reconociendo derechos exclusivos para determinados canales y configurando meros derechos de remuneración para otros. Esta distinción, que responde a particularidades del mercado audiovisual nacional, no encuentra paralelismo en otros ordenamientos.

5 . 6 Derecho de transformación

Aunque con menor reconocimiento universal que los anteriores, algunos ordenamientos reconocen al actor un derecho exclusivo sobre la transformación de su interpretación.

Este derecho comprende facultades como la sincronización (incorporación de la interpretación en una obra audiovisual), el doblaje, el subtitulado o la realización de versiones modificadas.

La relevancia de este derecho se ha intensificado con el desarrollo de tecnologías que permiten manipular digitalmente las interpretaciones, llegando incluso a la creación de actuaciones sintéticas mediante inteligencia artificial. Los denominados "deepfakes" representan un desafío particularmente complejo, pues plantean cuestiones que trascienden el ámbito estrictamente patrimonial para incidir en aspectos relacionados con los derechos de la personalidad, en particular el derecho de imagen.

5 . 7 Derecho de arrendamiento y préstamo público de ejemplares

Algunos sistemas jurídicos, particularmente en el ámbito europeo, reconocen derechos específicos en relación con el alquiler o arrendamiento comercial y el préstamo público de ejemplares que contienen interpretaciones fijadas.

Estos derechos se configuran generalmente como derechos de simple remuneración, en las legislaciones que así lo establecen, muchas veces gestionados a través de entidades de gestión colectiva, que permiten a los actores participar económicamente en estas formas de explotación sin obstaculizar su desarrollo.

5 . 8 Plazo de ejercicio de los derechos.

La duración de los derechos patrimoniales de los actores varía según los diferentes ordenamientos jurídicos, aunque existe una tendencia internacional hacia la armonización.

El Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas TOIEF establece un plazo mínimo de 50 años, que puede computarse desde la fijación de la interpretación o desde su primera publicación o comunicación al público.

El entorno europeo ha experimentado una progresiva extensión temporal, pasando de los 20 años iniciales a los 50 establecidos por la Directiva 93/98/CEE y, posteriormente, a los 70 años para interpretaciones musicales fijadas en fonogramas tras la Directiva 2011/77/UE. Esta ampliación, sin embargo, no se ha extendido a las interpretaciones audiovisuales, que continúan protegidas durante 50 años en la mayoría de países comunitarios, generando así una discriminación interna cuestionada por el sector.

En Estados Unidos, la duración varía según la naturaleza de la interpretación y el régimen aplicable. Para las grabaciones sonoras realizadas después de 1972, la protección se extiende durante 95 años desde la publicación o 120 años desde la creación, período considerablemente más extenso que el europeo. Sin embargo, las interpretaciones audiovisuales, al carecer de protección específica en la legislación federal, quedan amparadas únicamente por los términos contractuales o, subsidiariamente, por derechos estatales de duración variable.

La legislación mexicana establece un período de protección de 75 años desde la primera fijación o interpretación para los derechos patrimoniales de los actores, situándose así entre los más generosos a nivel internacional. Esta extensión temporal contrasta con la adoptada por países vecinos como Brasil, donde la protección se limita a 70 años desde la ejecución, transmisión o fijación de la interpretación.

El caso indio presenta la particularidad de mantener un período más breve, estableciendo la protección durante 25 años desde la interpretación o su fijación, plazo que resulta insuficiente incluso para cubrir la vida profesional de muchos actores. Esta restricción temporal, criticada desde instancias internacionales, refleja la prioridad otorgada al acceso público frente a los intereses económicos de los intérpretes.

El cómputo del plazo presenta particularidades en función del tipo de interpretación.

Para las actuaciones incorporadas a obras audiovisuales, suele tomarse como referencia la primera publicación o comunicación pública lícita de la obra.

En el caso de interpretaciones teatrales no fijadas, algunas legislaciones establecen plazos específicos computados desde cada representación, aunque este supuesto está perdiendo relevancia práctica ante la generalización de las fijaciones.

5.9 Limitaciones y excepciones de los derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales de los actores están sometidos a diversas excepciones y limitaciones que permiten, bajo determinadas condiciones, la utilización de sus interpretaciones sin necesidad de autorización ni remuneración. Estas limitaciones responden a intereses públicos como la educación, la investigación, la información o la preservación del patrimonio cultural.

Entre las excepciones más comunes figuran las relativas al uso para fines educativos o de investigación científica, la cita o reseña con fines críticos o informativos, la parodia, la utilización incidental o la realizada por bibliotecas y archivos con fines de conservación. La implementación concreta de estas excepciones varía según los ordenamientos, siendo generalmente más restrictiva en los sistemas de derecho continental que en los anglosajones, donde doctrinas como el "fair use" americano proporcionan un marco más flexible.

Un debate particularmente relevante en este ámbito concierne a la adaptación de las excepciones tradicionales al entorno digital. Algunas legislaciones han introducido disposiciones específicas para facilitar determinados usos en línea, como la minería de textos y datos o ciertas utilizaciones

en el marco de la enseñanza virtual. Sin embargo, persisten importantes divergencias en cuanto al alcance y configuración de estas nuevas excepciones.

§ Regulación uruguaya

5 . 10 Antecedentes

En el punto 4 . 10 se hizo referencia a la ausencia de antecedentes reguladores de los AIE antes de la Ley 9.739 de 1937, así como al texto del único artículo a ellos referidos en el proyecto enviado por el Poder Ejecutivo. Nos remitimos a su transcripción antes efectuada así como a demás aspectos comunes de los precedentes de la legislación actual.

El articulado reglamentario en cuanto a derechos patrimoniales de los AIE, introducidos luego del estudio de la mencionada Comisión del Senado, se extiende a los artículos numerados como 36, 38 y 39, numeración que actualmente se mantiene.

Transcribimos seguidamente el texto de los arts. 36 y 39 originales, que recibieron cambios con el transcurso del tiempo.

Artículo 36 [texto original]

El intérprete de una obra literaria o musical tiene el derecho de exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía, la televisión, o bien grabada o impresa sobre disco, película, cinta, hilo o cualquier otra substancia o cuerpo apto para la reproducción sonora o visual. No llegándose a un acuerdo, el monto de la retribución quedará establecido en juicio sumario por autoridad judicial competente. (...)

Artículo 39 [texto original]

Sin perjuicio del derecho de propiedad del autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública, puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo. El art. 38 que permanece actualmente inmodificado lo analizamos en el punto siguiente, sobre legislación vigente. Durante la votación en particular del dispositivo de proyecto de ley, los arts. 36 a 38 no merecieron comentario alguno de los Senadores. Respecto del art. 39 hubo un intercambio de opinión con ánimo aclaratorio de los Senadores con el objetivo de dejar asentado que se interpretaba la norma en el sentido de que prevalecía un eventual acuerdo entre productor y titular de los derechos de autor frente a la disposición por ella prevista.

El proyecto se sancionó en el Senado el día 6 de diciembre, disponiéndose el pase a la Cámara de Representantes. El tratamiento de esta Cámara tuvo lugar el día 15 de diciembre y el Poder Ejecutivo promulgó la Ley con el N° 9.739 el 17 de diciembre siguiente.

5 . 11 Normativa actual

En relación con los derechos exclusivos de los actores, como de los artistas intérpretes y ejecutantes en general, se encuentran en las previsiones del literal A) del artículo 39 de la Ley N° 9.739. Esta norma consagra el derecho de los artistas intérpretes y ejecutantes de autorizar una serie de actos que implica explotación de la obra: a la reproducción de sus interpretaciones y ejecuciones fijadas en fonogramas, por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma;

b la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, mediante venta u otra transferencia de propiedad;

c el arrendamiento comercial al público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas;

d la puesta a disposición del público de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, ya sea por hilo o por medios inalámbricos de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija; e 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; f la fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas.

Como vemos del texto los derechos giran en torno a la fijación de la interpretación..

Los derechos patrimoniales de los actores tienen dos situaciones de origen: a la actuación en vivo; b la fijación de su interpretación o ejecución.

a Actuación en vivo, derechos sobre la actuación no fijada

En relación con la actuación en vivo, el contrato de interpretación correspondiente (no hay requerimiento de solemnidad para la existencia de dicho contrato) y el cumplimiento en forma de la interpretación contratada, genera el derecho a reclamar el monto correspondiente pactado. Asimismo, de la circunstancia de la prestación de una actuación, surgen dos facultades para el actor: a la fijación de sus interpretaciones y la reproducción de tal fijación;

b la difusión por medios inalámbricos y la comunicación al público de sus interpretaciones en directo,

De manera que sin un contrato autorizando lo que comúnmente se llama grabación (técnicamente corresponde pactarlo como fijación) o la transmisión en simultánea, por el medio que sea, de la actuación, no son legítimos estos actos. *b Derechos sobre la interpretación fijada*

En cuanto a los derechos sobre la interpretación fijada, se encuentran estructurados en el literal del artículo 39 antes citado. Las definiciones de tales derechos no surgen del texto del derecho positivo de origen nacional, sino de las enunciaciones o conceptos que se encuentran en normas de derecho internacional de las cuales Uruguay es Estado parte, que ya hemos comentado en general. Por lo tanto, tales son los conceptos vigentes en nuestro país. A continuación los explicamos.

Derecho de reproducción

El derecho de reproducción no tiene norma de definición en textos de derecho positivo de origen uruguayo, pero desde que Uruguay es parte del TOIEF, resulta incorporado el concepto de este tratado como pauta nacional al respecto. En el art. 7 TOIEF al respecto se dice que “Los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma.”.

Derecho de distribución

En el artículo 8 del TOIEF se consagra una definición de derecho de distribución que podría decirse clásica, con alcance lógico tradicional, que al encontrarse incorporado en el derecho uruguayo constituye nuestro marco conceptual nacional.

Artículo 8 (1) Los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, mediante venta u otra transferencia de propiedad.

(2) Nada en el presente Tratado afectará la facultad de las Partes Contratantes de determinar las condiciones, si las hubiera, en las que se aplicará el agotamiento del

derecho del párrafo (1) después de la primera venta u otra transferencia de propiedad del original o de un ejemplar de la interpretación o ejecución fijada con autorización del artista intérprete o ejecutante.

Puesta a disposición del público

Para el artículo 10 del TOIEF, incorporado a la legislación nacional uruguaya

Los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, ya sea por hilo o por medios inalámbricos de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

Derecho de alquiler

Caso peculiar es el del derecho de alquiler, conceptualizado en el artículo 9 del TOIEF, pues se encuentra incorporado en razón de que Uruguay es Estado Miembro del referido tratado internacional, pero no tiene una dinámica organizada, todavía, en el mercado uruguayo.

Como en el caso de todos los derechos de explotación, no es necesario que estén literal o textualmente conceptualizados para que se puedan reclamar por el titular de derechos de autor. Se trata de un número abierto, en tanto basta que cumplan la finalidad de explotación patrimonial. En ese sentido, se encuentra latente en cualquier dimensión que opere el alquiler del soporte físico que contenga una obra para su goce intelectual.

Transcribimos a continuación el citado artículo 9 TOIEF

(1) Los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar el alquiler comercial al público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, tal como establezca la legislación nacional de las Partes Contratantes, incluso después de su distribución realizada por el artista intérprete o ejecutante o con su autorización.

(2) Sin perjuicio de lo dispuesto en el párrafo (1), una Parte Contratante que al 15 de abril de 1994 tenía y continúa teniendo vigente un sistema de remuneración equitativa para los artistas intérpretes o ejecutantes por el alquiler de ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, podrá mantener ese sistema a condición de que el alquiler comercial de fonogramas no dé lugar a un menoscabo considerable de los derechos de reproducción exclusivos de los artistas intérpretes o ejecutantes.

6 Gestión de derechos de los actores

La complejidad inherente a la explotación de las interpretaciones actorales, especialmente en el ámbito audiovisual, ha propiciado el desarrollo de diversos mecanismos para la gestión de los derechos patrimoniales, que van desde la negociación o gestión individual hasta complejos sistemas de gestión colectiva.

6 . 1 Gestión individual

Se denomina gestión individual de derechos en el ámbito de los derechos de autor y conexos a los casos en los cuales el titular originario negocia directamente o por representante personal cada autorización de sus derechos exclusivos. No siempre es ello posible, pues en los casos en que el ejercicio de sus derechos es masivo, por ejemplo, tradicionalmente la única forma real de que pueda

obtener algún tipo de retribución patrimonial por su trabajo se logra a través de la gestión colectiva, tal como veremos más adelante.

A través de la gestión individual se negocian y suscriben distintos tipos de contratos.

a Contrato de interpretación

Entre el actor o intérprete y el o los productores de la obra teatral o audiovisual se suscribe un contrato de interpretación. En el caso de la obra audiovisual hay un régimen presuncional que veremos más adelante. No existe tal previsión en general, no lo existe en Uruguay, para el caso de obras teatrales, por lo que dependerá la existencia o no de cesión, por ejemplo, además de las condiciones correspondientes de trabajo, de lo que se suscriba en dicho contrato. Respecto de los aspectos propios de Derecho laboral, en algunos casos, usualmente tratándose de actores de obras audiovisuales, puede haber (como en Uruguay) convenios colectivos que rigen algunos elementos de la contratación.

b Cesión contractual de derechos

En la práctica profesional, especialmente tratándose del ámbito audiovisual, es habitual que los actores cedan parte o la totalidad de sus derechos patrimoniales a los productores mediante acuerdos contractuales.

Estos contratos suelen caracterizarse por su asimetría negociadora, especialmente cuando involucran a intérpretes no consagrados, lo que ha llevado a algunas legislaciones a establecer disposiciones tuitivas para proteger los intereses de la parte más débil.

Entre estas medidas protectoras destacan la exigencia de formalidades específicas para la cesión (como la forma escrita o la determinación precisa de las modalidades de explotación), la limitación temporal o territorial de las cesiones, la previsión de remuneraciones proporcionales a los ingresos de explotación o la imposibilidad de renunciar a determinados derechos de remuneración.

De manera demostrativa del alcance habitual de los pactos de cesión de derechos que realiza el actor en el contrato de trabajo para el caso de obra audiovisual, se transcribe a continuación la cláusula incluida en el Convenio negociado ante el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (2024) Consejos de Salarios. Grupo 18 "Servicios culturales, de esparcimiento y comunicaciones", Sub grupo 09 Artistas y actividades conexas", Capítulo "Producción audiovisual independiente no publicitaria", antes mencionado.

VIGÉSIMO QUINTO: CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN Y/O VOZ. Con la firma del contrato previsto en la cláusula octava de este convenio, el actor cederá expresamente al contratante, en exclusiva, a nivel mundial y por el máximo periodo de protección legal, hasta su entrada en dominio público, con facultad de cesión a terceros, el derecho de imagen y los siguientes derechos exclusivos de autorizar, sobre su interpretación artística del personaje, incorporado en la obra audiovisual objeto de contrato:

a.-) Derecho de fijación, entendiéndose por tal la impresión, captación, registro o grabación sonora y visual, simultanea o no, de su interpretación artística en un soporte físico material duradero, o en cualquier otro medio o sistema, que permita la percepción por los sentidos y su comunicación pública.

b.-) Derecho exclusivo de autorizar la reproducción, entendiéndose por tal la fijación directa o indirecta, previsional o permanente, de la actuación artística incorporada a la versión definitiva de la grabación audiovisual, y la obtención de copias en cualquier soporte o medio analógico o digital existente, o cualquier otro siempre que no implique una nueva modalidad de utilización o se refiera aun medio de difusión inexistente.

c.-) Derecho exclusivo de autorizar la distribución de su interpretación fijada, entendiéndose por tal la puesta a disposición al público, del original o copias, en cualquier soporte tangible que contenga la actuación artística incorporada a la versión definitiva de la grabación audiovisual, mediante venta u otro título de transmisión de propiedad, alquiler, préstamo o cualquier otra forma siempre que no implique una nueva modalidad de utilización o se refiera a un medio de difusión inexistente.

d.-) Derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública y puesta a disposición al público de la actuación artística incorporada en la OBRA AUDIOVISUAL, autorizándose entre otros actos de comunicación pública: la proyección o exhibición pública en salas de cine; la emisión por radiodifusión, la radiodifusión o comunicación al público vía satélite, la transmisión por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento análogo, la retransmisión por entidad distinta a la de origen, la puesta a disposición interactiva, por procedimientos alámbricos o inalámbricos de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ella desde el lugar y en el momento que elija.

6 . 2 Presunciones de cesión

Los ordenamientos jurídicos presentan divergencias en cuanto a las presunciones legales sobre la cesión de derechos en el ámbito audiovisual. No se establece expresamente normas sobre presunciones de cesión en relación con la actividad actoral en el teatro, como dijimos, pero ello cambia cuando se trata de obras dramáticas que se registran, fijación como audiovisual, y circulan por las mismas ventanas que las obras denominadas audiovisuales de manera tradicional.

En cuanto al tratamiento legislativo de las presunciones de cesión, podemos enumerar algunos ejemplos.

El sistema español establece una presunción de cesión de los derechos exclusivos del actor al productor audiovisual cuando media contrato, aunque preservando un derecho irrenunciable a una remuneración equitativa por determinados usos como la comunicación pública. Similar aproximación adoptan ordenamientos como el francés o el italiano, aunque con matices relevantes en cuanto al alcance de la presunción y las modalidades de explotación afectadas.

Frente a este modelo de "cesión con reserva de remuneración", el sistema estadounidense tradicional aplica el principio de "work made for hire", según el cual los derechos sobre la interpretación corresponden originariamente al productor cuando el actor actúa como empleado o existe un acuerdo expreso en tal sentido. Esta diferencia conceptual tiene importantes implicaciones prácticas, pues mientras en el primer caso el actor conserva ciertos derechos inalienables, en el segundo se produce una transmisión completa y definitiva.

El sistema canadiense ha adoptado una aproximación intermedia, estableciendo una presunción de cesión limitada a los usos previsibles al tiempo del contrato, pero requiriendo autorización expresa para modalidades de explotación no contempladas originariamente. Esta solución, que ofrece seguridad jurídica al productor sin privar al intérprete de participación en nuevas formas de explotación, contrasta con la rigidez del modelo estadounidense tradicional.

La legislación argentina presenta una particularidad al establecer una "presunción de onerosidad" para cualquier autorización de uso de interpretaciones, de forma que incluso cuando el actor no ha pactado expresamente una remuneración, conserva el derecho a reclamarla judicialmente. Esta disposición, orientada a proteger al intérprete frente a prácticas abusivas, no encuentra equivalente en otros ordenamientos.

En el Uruguay, tratándose de obra audiovisual, según el artículo 29 hay presunción de onerosidad de transmisión de derechos de explotación al productor, a menos que se pacte en contrario.

6 . 3 Gestión colectiva

La gestión individual de ciertos derechos patrimoniales resulta impracticable en determinados contextos, ya sea por la masividad de los usos, la dificultad para identificar a todos los titulares o la imposibilidad de negociar separadamente con cada usuario. Esta realidad determinó el desarrollo de sistemas de gestión colectiva que permiten administrar estos derechos de forma centralizada a través de entidades especializadas.

En general, la gestión colectiva tiene carácter voluntario.

Se sustenta en contratos otorgados libremente por los titulares a las entidades de gestión colectiva, en adelante EGC. En algunos casos, la legislación ha establecido un régimen de gestión colectiva obligatoria para determinados derechos, como sucede frecuentemente con la compensación por copia privada – en los países en que está implementada - o con ciertos derechos de remuneración por comunicación pública.

Las EGC desempeñan funciones que abarcan desde la concesión de licencias y la recaudación de derechos hasta el reparto de las cantidades recaudadas entre los titulares, pasando por la persecución de utilidades no autorizadas. Su actuación está generalmente sometida a supervisión pública para garantizar la transparencia, eficiencia y equidad en su funcionamiento. Los sistemas de gestión colectiva de los derechos de los actores presentan configuraciones

Sociedad Uruguaya de Gestión de Actores Intérpretes, SUGAI,, se constituye el 5 de diciembre de 2008 en 2011 le fue conferida la personería jurídica.

7 La imagen y los derechos de la personalidad del actor

7 . 1 Introducción

El actor trabaja con su imagen y personalidad y desde distintos puntos de vista la temática del derecho de imagen, como los derechos de la personalidad en general, se ven involucrados a la par de los derechos de propiedad intelectual en su trabajo.

Los derechos de la personalidad comprenden aquellos atributos inherentes a la condición humana que son inviolables, irrenunciables e imprescriptibles. Entre estos, el derecho a la propia imagen, al honor y a la intimidad personal conforman una tríada esencial reconocida en numerosos ordenamientos jurídicos. Para los actores, estos derechos adquieren una dimensión especial, pues se encuentran en la intersección entre los derechos fundamentales de la persona y los derechos patrimoniales derivados de su explotación comercial.

El derecho a la propia imagen, en particular, presenta una doble naturaleza: por un lado, constituye un derecho fundamental vinculado a la dignidad humana y a la personalidad; por otro lado, representa un activo intangible susceptible de valoración económica y explotación comercial. Esta dualidad genera un régimen jurídico complejo donde convergen la protección constitucional y civil de los derechos fundamentales con las disposiciones del derecho comercial y de la propiedad intelectual.

7 . 2 Tensión entre explotación del espectáculo y derecho de imagen

La particularidad de la profesión actoral radica en que la propia imagen, voz y expresión constituyen la materia fundamental de su trabajo, generando una tensión inherente entre la cesión

necesaria de estos elementos para el desempeño profesional y la preservación de su control. Las peculiaridades que presenta el trabajo del actor condicionan el tratamiento jurídico de sus derechos de personalidad, concretamente, en cuanto a los límites de la cesión de estos derechos en contextos laborales y contractuales.

En primer lugar, el actor crea un personaje que, siendo interpretado mediante la expresión de su personalidad, adquiere una entidad propia susceptible de protección jurídica.

En segundo lugar, la relación laboral del actor con productoras y otros agentes implica necesariamente una autorización para el uso de su imagen. Sin embargo, esta autorización no puede ser ni presumirse ilimitada, pues debe contextualizarse en el marco del principio de especialidad. Cada uso específico adicional requerirá una autorización explícita o contractualmente delimitada. En los contratos que se firmen se deberá prever toda esta temática, pensando en las posibles ulteriores “colocaciones” comerciales que pueda tener el espectáculo – sea dramático o audiovisual - que incluye las representaciones.

7 . 3 Imagen del actor y libertad de creación artística

Otro aspecto particularmente complejo es la tensión entre la protección de la imagen del actor y su libertad de creación artística.

Las parodias, sátiras o recreaciones artísticas de interpretaciones preexistentes plantean en particular situaciones donde los tribunales deben ponderar intereses constitucionalmente protegidos.

Se elaboran criterios desde la doctrina, con aplicación jurisprudencial, para definir este tipo de tensiones, como ser: a calificar si la finalidad predominante es informativa, crítica o artística en la utilización; b valorar el grado de transformación creativa de la imagen original;

c analizar el impacto económico sobre la explotación legítima de la imagen del actor; d determinar la posibilidad de confusión o asociación errónea entre las obras que en el caso se puede generar en el público.

7 . 4 Protección internacional

La circulación transfronteriza especialmente de la industria audiovisual actual requiere mecanismos de protección internacional efectivos.

El Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales (2012) constituye un avance notorio al establecer un estándar mínimo de protección para los derechos morales y patrimoniales de los actores, incluyendo expresamente el derecho a autorizar la reproducción, distribución y comunicación pública de sus interpretaciones fijadas.

Sin embargo, la implementación efectiva de estos derechos continúa enfrentando obstáculos derivados de la diversidad de tradiciones jurídicas nacionales, la complejidad jurisdiccional en infracciones transfronterizas y el desarrollo asimétrico de mecanismos de gestión colectiva de derechos, entre otros factores.

Las entidades de gestión colectiva de derechos han adquirido un papel fundamental en la protección práctica de los derechos de imagen de los actores, estableciendo tarifas estandarizadas y sistemas de monitoreo que facilitan la compensación adecuada por los usos secundarios de sus interpretaciones.

7 . 5 Algunas situaciones sobre derecho de imagen que involucran a actores

Actores y actrices muchas veces despiertan interés en cuanto a su vida privada, por lo que cual algunas veces han debido enfrentar intromisiones o aprovechamiento de su derecho de imagen en

ámbitos publicitarios o comerciales. Estos casos tienen igual regulación que la imagen de las demás personas. Es decir, la normativa propia de los derechos de la personalidad de base constitucional y la específica de imagen y retrato en cuanto a la propiedad intelectual.

Es evidente que una actividad laboral como la actoral expone aspectos de imagen y voz con mayor incidencia. Incluso, en algunas ocasiones la difusión voluntaria de fotos o videos que hacen algunos actores en redes o entrevistas de difusión pública visibilizan aspectos de su vida privada. En cada caso que corresponda, según el planteo que haga el titular del derecho corresponderá analizar las circunstancias.

8 Desafíos tecnológicos para los actores y sus derechos

Las nuevas tecnologías provocan situaciones complejas respecto del ejercicio de derechos morales y patrimoniales de los actores. Diariamente surgen novedades al respecto, que muchas veces generan sentimientos contradictorios, fascinación por las mejoras, temor por los cambios y el nuevo rol humano en ellos. Como siempre en la Historia tuvo lugar ante disrupciones tecnológicas.

A continuación se seleccionan algunos temas para mencionar.

En el caso de la IA generativa, con situaciones como la síntesis vocal y facial, o los deepfakes, ha introducido dilemas inéditos en relación con los derechos morales de los actores. Estas tecnologías permiten crear, modificar o manipular interpretaciones de formas que antes no se daban igual. Se habla de la resurrección digital de actores fallecidos para nuevas interpretaciones, como se ha visto en casos como Peter Cushing en "Rogue One: A Star Wars Story" (2016) o James Dean, anunciado para un papel en la película "Finding Jack" (aunque este último proyecto finalmente no se realizó). Estas prácticas plantean complejas cuestiones sobre la preservación póstuma de los derechos morales, particularmente en relación con quién puede autorizar interpretaciones póstumas, qué límites deberían existir respecto a los papeles o escenas en que un actor fallecido puede ser digitalmente recreado o cómo proteger la integridad artística y la reputación del actor cuando ya no puede ejercer personalmente sus derechos morales. Algunos actores han dispuesto por testamento respecto de estas situaciones.

Diversas jurisdicciones han comenzado a ocuparse de estas cuestiones, aunque con enfoques dispares. En California, la ley SB 1207 de 2023 requiere consentimiento explícito para réplicas digitales de interpretaciones, incluso después del fallecimiento del actor, mientras que en otros territorios estas prácticas permanecen escasamente reguladas.

Por otra parte, la tecnología de deepfake permite modificar interpretaciones existentes o crear interpretaciones completamente falsas atribuidas a actores reales. Estas manipulaciones plantean amenazas severas tanto al derecho de integridad como al derecho de paternidad, permitiendo alterar el contenido de escenas filmadas, insertar la imagen de un actor en contextos o géneros que podrían dañar su reputación profesional o, incluso, crear "interpretaciones" enteramente artificiales que suplanten la identidad artística del actor.

Las cuestiones que se suscitan en relación con los llamados actores robot, cuando evocan a personas físicas, tendrá como marco jurídico de análisis el derecho de imagen o el right of publicity, según el sistema (Kurtz, 2005) y la persona involucrada si no ha sido requerido su consentimiento en términos legales podrá también recurrir a las defensas de derechos de actor intérprete.

La consideración del régimen legal de los derechos morales con todos sus conceptos clave, resulta muy importante para la consideración de estas prácticas cuando afectan la integridad artística de los intérpretes.

El marco jurídico actual ofrece respuestas limitadas para estas cuestiones que van surgiendo, en parte porque los derechos morales se concibieron originalmente para proteger obras o interpretaciones específicas, no estilos o maneras interpretativas abstractas, temas que por su necesaria apreciación artística no tienen visiones concretas ni opiniones unánimes.

Por otra parte, también en cuanto a los derechos patrimoniales de los actores se encuentran situaciones inéditas en razón de la evolución tecnológica y de las transformaciones en los modelos de negocio del sector audiovisual.

La expansión de plataformas de streaming como Netflix o Disney+ alteró el negocio audiovisual, con diversas dinámicas de producción, distribución y consumo de contenidos. Esta transformación plantea importantes interrogantes respecto a la remuneración de los actores, antes vinculada a conceptos como taquilla cinematográfica o índices de audiencia televisiva.

La medición pasa hoy por visualizaciones, tiempo de visionado, tasa de finalización, factores que por la opacidad en la gestión de datos de las plataformas han dificultado la implementación de sistemas de remuneración proporcional efectivos. Ante esta realidad la reacción normativa viene siendo consagrar el derecho irrenunciable a una remuneración equitativa por la puesta a disposición de obras audiovisuales en servicios de video on demand o bajo demanda.

Asimismo, conjugar la territorialidad de los derechos en plena expansión de la globalización de los servicios es muy complejo. Mientras las plataformas abogan por sistemas de licencias globales para facilitar la distribución transfronteriza, las entidades de gestión muchas veces prefieren mantener la territorialidad como garantía de la diversidad cultural y la adecuación de las remuneraciones a las realidades económicas de cada mercado. De todas maneras hay caminos que se van transitando. Uno de ellos es introducir la gestión colectiva obligatoria para ciertos derechos, como la comunicación pública, procurando garantizar una participación económica mínima de los intérpretes. Incluso, en un plano tecnológico, se plantean mecanismos para facilitar un seguimiento más preciso de la utilización de las interpretaciones y una distribución más equitativa de los rendimientos económicos. Las tecnologías blockchain y los denominados smart contracts o contratos inteligentes también pueden responder con eficacia para superar los obstáculos técnicos, económicos y jurídicos que aparecen.

De manera que el desarrollo de tecnologías basadas en inteligencia artificial está generando posibilidades inéditas en relación con la creación, modificación y recreación de interpretaciones actorales.

Es preocupación de la FIA que ha elaborado una guía denominada “Guía de la FIA acerca de la inteligencia artificial” (FIA, 2025).

9 Defensa de los derechos

Para que la consagración de derechos sea efectiva es necesario que las leyes prevean acciones y procedimientos que restauren las vulneraciones u omisiones en el respeto de la norma legal. Como punto de partida corresponde considerar si es necesario registrar de alguna manera los derechos de los actores a efectos de reclamos por eventual infracción. No hay disposición alguna al respecto en el derecho uruguayo, como en otros países o sistemas se puede encontrar.

En el caso de los derechos de propiedad intelectual de los actores, el accionamiento se encuentra previsto igual que para el caso de los derechos de autor. Desde el momento que se declara en el artículo 1 de la Ley 9.739 que la norma protege a unos y a otros, no teniendo un dispositivo propio normativo en sede de regulación de Derechos Conexos, la interpretación deriva en dicha afirmación.

De manera que se podrán identificar: a procesos preliminares o preparatorios para llevar adelante la constatación de las situaciones ilegales y determinar la participación o responsabilidad de los involucrados; b juicios que efectivamente requerir que cese la conducta que afecta los derechos del actor o que tienen por objetivo definir si es o no ilegal un aducido uso no querido o no autorizado de los derechos de los actores; c una vez constatada la ilegalidad de las conductas que se trate, la prueba de los daños y perjuicios que pudieron tener lugar.

En el derecho uruguayo, además de las normas de accionamiento de la propia ley 9.739 corresponderá aplicar las normas procesales, del Código General del Proceso.

En este contexto, la legitimación activa corresponde siempre al actor afectado o presuntamente lesionado. Existiendo EGC, podrán ser también estas las legitimadas para accionar.

En caso de ejercicio de derechos morales o cuando están involucrados derechos de la personalidad, luego del fallecimiento del actor, la situación varía en los distintos sistemas jurídicos.

En algunos países se prevé la intervención de instituciones culturales públicas cuando no existen herederos o estos no ejercen los derechos morales.

La autoridad estatal competente en materia de propiedad literaria y artística, regulada también en la ley 9.739 de 17 de diciembre de 1937, con sus modificativas y concordantes, es el Consejo de Derechos de Autor.

En cuanto a la indemnización a reclamar, la experiencia comparada sugiere que los sistemas más eficaces combinan criterios indemnizatorios que incentivan la reclamación judicial (mediante presunciones o cuantificaciones objetivas que reducen la carga probatoria) con medidas cautelares ágiles que permiten una intervención temprana, especialmente relevante en el entorno digital donde las infracciones pueden generar daños irreparables en breves períodos.

Más allá del accionamiento y los mecanismos defensivos institucionalizados, el rol de las asociaciones nacionales, regionales e internacionales de actores es fundamental en cuanto a la consolidación de avances en propiedad intelectual.

10 Reflexiones a modo de conclusión

La actividad de interpretación, el trabajo del actor, que históricamente se registra desde milenios atrás, fue valorado formalmente en cuanto a su faceta de creación intelectual recién en el siglo XX. Ese reconocimiento que se puede calificar como tardío se encuentra ligado a diversos factores, incluso circunstanciales al momento histórico, social y tecnológico, que se analice. Uno de dichos factores es la consideración del carácter efímero de la interpretación en tanto la tecnología recién posibilitó la fijación, tanto de imagen como de voz y luego incorporando también movimiento, desde comienzos del siglo XX. Otro de dichos factores es que tomó mucho tiempo llegar a la consideración de que la contribución intelectual de los actores tiene componentes específicos que pueden calificarse en su dimensión de originalidad y es autónoma en relación con la creación artística interpretada. Es decir, se llegó conceptualmente a la idea de que en la interpretación se proyecta la personalidad del actor, a través de su voz, su imagen con la caracterización que corresponda y sus particularidades de movimiento, a lo largo de un proceso que tomó más tiempo que la valoración del caso de los autores y la relación con la obra. Esta contribución al mensaje de la obra interpretada (o de los materiales artísticos interpretables) no podía sino calificarse como una creación intelectual, en paralelo a la propia personalidad del autor de la obra interpretada.

El concepto de actor, encuadrado legalmente en la expresión artista-intérprete, en el siglo XX era muy formal, dirigido o acotado en las definiciones doctrinarias - incluso hacia fines de dicho siglo - al actor de teatro y cine. De todas maneras, la lógica interpretativa y las distintas opciones de

expresión humana que las nuevas tecnologías han ido incorporando, determinaron que dentro de la categoría actor puedan entenderse comprendidas muchas expresiones artísticas además del teatro y cine en los formatos conocidos, en la medida que impliquen esencia de la personalidad manifestándose en la proyección artística de una obra o materiales artísticos preexistentes.

Por otra parte, aunque hay derechos reconocidos en el ámbito internacional la recepción e implementación en los derechos nacionales es disímil actualmente.

Esta heterogeneidad en los sistemas de protección de la propiedad intelectual de los actores, añade complejidad a la explotación global de contenidos, quedando librada la organización de base empresarial a las posibilidades negociadoras de los actores intervinientes.

Desde una perspectiva económica, esta diversidad genera costos de transacción que obligan a productores y distribuidores a adaptar sus estrategias contractuales y remuneratorias según los distintos marcos nacionales. Desde una perspectiva jurídica, la coexistencia de diferentes modelos o soluciones normativas permite apreciar o evaluar empíricamente la eficacia de distintas soluciones ante desafíos comunes. Seguramente, valorando en particular la diversidad de realidades de mercado y de tradiciones culturales, antes que optar por soluciones uniformes, los desarrollos normativos a futuro sean mejores si se proponen mecanismos de coordinación para facilitar la protección transfronteriza de los actores sin eliminar los espacios legítimos para la diversidad regulatoria.

En Uruguay se legisló concediendo derechos a los actores, como artistas intérpretes en el año 1937, mucho antes de que a nivel mundial se les reconocieran en la Convención de Roma de 1961, tantas veces citada a lo largo de este trabajo.

Ello posicionó al Uruguay entre los países destacados de su tiempo y en un camino de vanguardia en reconocimiento de derechos de autor y derechos conexos que regularmente ha seguido nuestro país durante todo el siglo XX y en algunos temas en lo que va del siglo XXI.

Actualmente, se puede afirmar que la Ley N° 9.739, en su redacción vigente con pocos ajustes en relación con el tema que estamos analizando, moderna hace noventa años, hoy ofrece un encuadre limitado para la protección de las interpretaciones artísticas.

La ausencia de un desarrollo sistemático de los derechos conexos de actores y actrices genera zonas grises relevantes en materia de titularidad, alcance y duración de los derechos patrimoniales y morales derivados de la actuación.

En el plano de los derechos morales, el derecho uruguayo reconoce la paternidad interpretativa y la integridad de la actuación, como vimos. Sin embargo, carece de una construcción normativa, doctrinaria y jurisprudencial consolidada que permita delimitar su ejercicio frente a prácticas habituales de la industria audiovisual y escénica, como el montaje, la edición, el doblaje, la reutilización de fragmentos o la adaptación de la obra a nuevos formatos y soportes. Esta indeterminación normativa provoca que las soluciones contractuales a las cuales se recurre, en los hechos, suelen implicar renunciadas amplias o vaciamientos funcionales de los derechos morales del actor.

En materia de derechos patrimoniales, el recurso extendido a cláusulas de cesión total, anticipada y por todo el plazo de protección legal plantea dudas desde la perspectiva del equilibrio contractual y de la función tuitiva del derecho de autor y los derechos conexos. La práctica contractual uruguaya, siguiendo los estándares internacionales de la industria, lleva a consolidar esquemas de explotación que no distinguen adecuadamente entre usos originales, reutilizaciones, explotaciones secundarias o nuevas formas de difusión digital, lo que debilita la posición jurídica de actores y actrices como titulares de derechos.

Si se tratara de promover una reforma legislativa verdaderamente vanguardista en materia de derechos de actores y actrices en el derecho uruguayo habría que comenzar, ante todo, por abandonar la ambigüedad conceptual que todavía atraviesa el estatuto jurídico del actor. Esto implica desprenderse de la comprensión instrumental del actor, para consagrar claramente la interpretación como aporte creativo autónomo. Al efecto, para superar esa ambivalencia, habría que comenzar por formalizar el reconocimiento normativo expreso de la interpretación actoral como manifestación creativa protegible, dotada de identidad propia dentro del sistema de derecho de autor y derechos conexos. No se trata de una equiparación con la autoría de la obra dramática o audiovisual, que no es sustancialmente adecuado, pero es inaceptable dejar espacios para que se la entienda reducida a una prestación técnica subordinada.

Asimismo, se debería avanzar hacia una sistematización definida en la legislación de los derechos de actores y actrices, incorporando un tratamiento orgánico y unitario dentro de la Ley N° 9.739. Las carencias y dudas que hoy se presentan o se pueden generar conducen a que la base de la regulación se encuentre solamente en la práctica contractual, donde muchas veces las asimetrías estructurales provocan que se otorguen estipulaciones muy duras para los actores.

En el marco de la actualización de los derechos, el fortalecimiento de los derechos morales de la interpretación hoy constituye algo así como el próximo paso o el eje central de cualquier reforma ambiciosa. La admisión de limitaciones a los derechos morales en las distintas modalidades de interpretaciones posibles, muchas veces una lógica reacción a las exigencias del mercado, no puede desnaturalizar la consagración de los propios derechos morales. Una legislación moderna debe admitir únicamente aquellas modulaciones de los derechos morales que resulten estrictamente necesarias para la explotación legítima de la obra, interpretadas siempre de manera restrictiva. En el plano patrimonial, también correspondería analizar el modelo de cesión global que domina la práctica contractual uruguaya, para definir cuáles limitaciones corresponde establecer con base legal. Al menos se puede manejar un requerimiento legal de transparencia al respecto, que imponga que tales cesiones de derechos deban enunciar expresamente, de manera concreta, cuáles son las modalidades de explotación autorizadas, para que el actor no quede atado a cesiones indeterminadas en un futuro incierto.

Por otra parte, en una revisión o propuesta legislativa es oportuno actualizar el sistema de derechos de remuneración irrenunciables, agregando o reformulando los correspondientes para casos de comunicación pública en plataformas digitales, la puesta a disposición interactiva bajo demanda y las reutilizaciones comerciales significativas de interpretaciones fijadas justifican el reconocimiento de mecanismos de remuneración que no puedan ser absorbidos o neutralizados por la negociación individual.

La gestión colectiva de estos derechos es el instrumento clave para que puedan ser efectivos, como para fortalecer la posición de los actores en la negociación con contrapartes de escala mundial. No dejemos de recordar también la importancia de consagrar expresamente principios a efectos interpretativos como serían, en este caso, algunos tales como la interpretación pro actor en caso de duda estipulaciones en cesiones o autorizaciones relacionadas con derechos;

Finalmente, es obligada la referencia a la temática derivada del impacto de la inteligencia artificial y las tecnologías de recreación digital. Una actualización legislativa en ese sentido debería reconocer que la utilización de interpretaciones actorales para el entrenamiento de sistemas de inteligencia artificial constituye un uso jurídicamente relevante, involucra derecho de imagen como derecho personalísimo de tutela constitucional, y por lo tanto exige consentimiento expreso y específico. Además, debería contemplar reglas concretas sobre remuneración, así como derechos de oposición frente a usos que desnaturalicen o sustituyan la actuación original.

En paralelo a pensar en las reformas legislativas ideales y en las posibles, sigue pendiente la aprobación legislativa de Uruguay al Tratado de Beijing de 2012 y, en un plano internacional, consolidar la idea de lograr un Estatuto internacional del actor y la Carta Internacional del Actor Audiovisual.

Volviendo a la situación actual, en general se sostiene - posición que comparto - que la protección de los actores, como de los AIE como categoría legal, es más débil o menos intensa que la correspondiente a los autores (Eidsvold-Tøien & Stenvik, 2023, p. 754). Varias interrogantes corresponderá plantearse, analizar y responder en relación con esa constatación, como por ejemplo: ¿hasta qué punto es así? ¿por qué es así? ¿merece ser así? ¿puede cambiarse? ¿qué se puede hacer para seguir mejorando? Las respuestas a las primeras interrogantes se alcanzan estudiando, las respuestas a las últimas dependen de la tenacidad de actores y actrices, tanto individualmente como incorporados a sus distintas entidades e instituciones, para seguir el ejemplo de sus colegas de tiempos anteriores, que fueron persiguiendo incansablemente sus distintos derechos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldama, O. (1970) *La familia Arrieta en la historia del teatro nacional*. Montevideo: AGADU.
- Aranaz, P. (1943) *Boletín Informativo AGADU*. Vol. IV – 18. Montevideo: AGADU.
- Bugallo, B. (2018) *¿Y los cuenta-cuentos? ¿Cómo se protege su creación intelectual?*
<https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2018/11/y-los-cuenta-cuentos-como-seprotege-su.html>
- Couture, E. (1947) El derecho intelectual del intérprete. *Revista de Derecho, Jurisprudencia y Legislación*. Vol. 45. Montevideo.
- D'Amico, S. (1954) *Historia del teatro universal*. 4 vol. Buenos Aires: Losada.
- Desjeux, X. (1966) *La Convention de Rome (10-26 octobre 1961)*. París: LGDJ.
- Eandi, V. (2009) El actor del drama litúrgico medieval. *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Dubatti, J. Coord. Buenos Aires: Colihue.
- Eidsvold-Tøien, I, & Stenvik, A. (2023) Copyright for performers—an obligation under international law. *Journal of Intellectual Property Law & Practice*. Vol. 18 Issue 10. pp. 754–767.
<https://doi.org/10.1093/jiplp/jpad073>
- FIA – Federación internacional de actores. (s/f) Los derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes. Situación actual 2013. Bruselas. <https://www.fia-actors.com/uploads/ES-Moral-Rights-Spread%20version%20S.pdf>
- FIA – Federación internacional de actores. (2023) Informe sobre la reunión técnica: El futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento
<https://www.ilo.org/es/publications/el-futuro-del-trabajo-en-el-sector-de-las-artes-y-el-entretenimiento>
- FIA - (2025) Guía de la FIA acerca de la Inteligencia artificial.
https://fia-actors.com/wp-content/uploads/2025/03/FIA_Guide_AI_rev2025_ES.pdf
- Gervais, D. (2015) The Protection of Performers Under U.S. Law in Comparative Perspective, *IP Theory*. Vol. 5: Iss. 1. Bloomington. <https://www.repository.law.indiana.edu/ipt/vol5/iss1/8>
- Graham, E. (2009) Elementos, imágenes e hipótesis sobre el origen del actor del teatro griego clásico a partir de Karl Kerényi. *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Dubatti, J. Coord. Buenos Aires: Colihue.
- Hagen, U. (2019) *Respeto por la interpretación*. Barcelona: Alba Editorial.
- Hatami, Neda (2023) Living the lives of others: how actors experience playing characters on stage and how the characters affect them. [Thesis] (Unpublished)

- Jessen, H. (1970) *Derechos intelectuales*. Trad. Luis Grez Zuloaga. Santiago de Chile: Editoria Jurídica de Chile.
- Klein, T. (1984) *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la Independencia Nacional*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- Klein, T. (1994) *El actor en el Río de la Plata II. De Casacuberta a los Podestá*. BuenosAires: Asociación Argentina de Actores.
- Kurtz, L. (2004) Digital Actors and Copyright - From the Polar Express to Simone. *Santa Clara High Tech. Law Journal*. Vol. 21. <http://digitalcommons.law.scu.edu/chtlj/vol21/iss4/5>
- Laurence, A. (2014) *El actor en el teatro griego clásico. Historia del actor: De la escena clásica al presente*. Dubatti, J. Coord. Buenos Aires: Colihue.
- Lobreira Rivas, C.I. & Fuentes Pinzón, F.J. (2010) La protección jurídica del artista intérprete o ejecutante. *Telos* Vol. 12, N.º 2.
- Larrea, K. . (2019). Protección jurídica de las artes escénicas y sus elementos creativos. *Foro: Revista De Derecho*, (31), 135–158. <https://doi.org/10.32719/26312484.2019.31.7>
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/foro/article/view/809/789>
- Lipszyc, D. (1993) *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Unesco, Cerlalc, Zavalía.
- Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (2024) *Consejos de Salarios. Grupo 18 "Servicios culturales, de esparcimiento y comunicaciones", Sub grupo 09 Artistas y actividades conexas", Capítulo "Producción audiovisual independiente no publicitaria"*
<https://www.impo.com.uy/bases/otras-normas-originales/SN20240621001-2024>
- Mouchet, C. & Radaelli, S. (1948) *Derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas*. Buenos Aires: Kaft.
- Nwabueze, C.J. (2018) Beijing Treaty on audiovisual performances: a panacea for traditional rights holders? https://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/colloquium_papers_e/2018_african/chapter_16_2018_african_edition_e.pdf
- Organización Internacional del Trabajo, OIT. (s/f) *Clasificación internacional uniforme de ocupaciones, CIUO*.
<https://webapps.ilo.org/public/spanish/bureau/stat/isco/isco88/2455.htm>
- Organización Internacional del Trabajo – OIT. *Convenios*.
<https://www.ilo.org/global/standards/lang-es/index.htm>
- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 16 de diciembre de 1966 PIDESC (texto oficial): <https://www.ohchr.org/es/instruments->
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. tr. Melendres, J. Buenos Aires: Paidós.
- Rela, W. (1966) *Breve historia del teatro uruguayo. I – De la Colonia al 900*. Buenos Aires:

EUDEBA.

Rela, W. (1968) *Historia del teatro uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Satanovsky, I. (1954) *Derecho Intelectual*. II, Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

Stanislavsky, K. (1999) *El arte escénico*. 17ma. ed. Méxio DF – Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Stanislavsky, K. (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba Editorial.

Stanislavsky, K. (2014) *Manual del actor*. (s.l.) I Libri.

Strasberg, L. (2019) *Un sueño de pasión*. 2da ed. Barcelona: Icaria.

Tortosa, S. (2021) The Beijing Treaty: A Step Forward in the Protection of Related Rights in Audiovisual Performances. Kluwer Copyright Blog.

<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2021/06/18/the-beijing-treaty-a-step-forward-in-the-protection-of-related-rights-in-audiovisual-performances/?output=pdf>

UNESCO. (1980) Recomendación relativa a la Condición del Artista.

<https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

Ures, J. (2023) Intellectual Property Killed the Movie Star <https://jacobin.com/2023/03/movie-stars-celebrities-intellectual-property-film-industry-franchises>

Villalba, C. & Lipszyc, D. (1976) *Derechos de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión. Relaciones con el Derecho de Autor*. Buenos Aires: Zavalía.

Propiedad Intelectual de los actores en el Uruguay.

Síntesis

Uruguay, igual que el resto del mundo, reconoce derechos por la creación artística de los actores en la legislación sobre derechos conexos al derecho de autor.

El actor de teatro, audiovisual, radioteatro o cualquier otra modalidad está incluido en la categoría de “artistas intérpretes o ejecutantes”, en adelante AIE, como una de las categorías de los derechos conexos, también denominados afines o relacionados con el derecho de autor. El concepto incluye también a los intérpretes musicales y ejecutantes músicos, no importa su rol o posición en la banda u orquesta, como tampoco se distingue entre actores. Está incluida toda actividad que implique interpretación como ser payasos, cuenta-cuentos, doblaje, titiriteros, payadores, bailarines, entre tantos.

Se reconocen globalmente junto con los productores de fonogramas y las entidades de radiodifusión por constituir el medio de hacer llegar la obras de los autores a la sociedad, para su uso y goce.

Los **principales tratados internacionales** reconocidos por Uruguay y que lo obligan en cuanto a derechos de los actores, son: **a** Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, suscrita en **Roma** el 26 de octubre de 1961, aprobada por Decreto Ley N° 14.587 de 21 de octubre de 1976; **b** Acuerdo sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio. **AADPIC**, aprobado como anexo 1C al Acuerdo de la Organización Mundial de Comercio por Ley N° 16.671 de 13 de diciembre de 1994; **c** Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas – **TOIEF**, de 20 de diciembre de 1996, y declaraciones concertadas relativas al mismo, aprobado por Ley N° 18.253 de 20 de febrero de 2008. También está, en el mundo, el 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. Uruguay no es Estado Miembro todavía.

Legislación uruguaya

Se regulan en Uruguay en la **Ley N° 9.739 de 17 de diciembre de 1937**, Ley 9.739, que ha sido actualizada varias veces desde ese entonces, en cuanto a aspectos generales.

Específicamente se encuentra en los siguientes artículos: **a** art. 1, que establece el principio de protección e independencia de derechos en relación con el derecho de autor;

b art. 7, que enuncia el principio básico de titularidad de los derechos conexos: "D) El artista intérprete o ejecutante de una obra literaria o musical, sobre su interpretación o ejecución; el productor de fonogramas, sobre su fonograma; y organismo de radiodifusión sobre sus emisiones."; **c** art 36 a 39, que establece el elenco de derechos, que mencionaremos seguidamente.

Definición de actor

No hay una definición legal de actor propiamente dicha, en el derecho positivo uruguayo. Hay algunas expresiones en leyes que atienden aspectos de organización para la seguridad social o reglamentación del trabajo de los actores.

De todas maneras, como Uruguay es parte de la Convención de Roma, se aplica en Uruguay el siguiente concepto del art. 3 de esta convención: (a) « artista intérprete o ejecutante », todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística;”.

Derechos de los actores

Los actores son especiales, entre todos los titulares de derechos conexos, porque su trabajo artístico es una proyección de su personalidad. No olvidemos, además, que los derechos de la personalidad, como la imagen o la voz, se protegen especialmente a nivel constitucional. Debido a esta calidad, en muchos países del mundo se habla de derechos morales del actor, algo que todavía no se encuentra incorporado expresamente a la legislación uruguaya. Se encuentra consagrado en el Tratado de Beijing, del que Uruguay todavía no es Estado Miembro.

De todas formas, hay un derecho consagrado desde hace décadas, en el art. 37 de la Ley mencionada, junto con lo establecido en el art. 11 que es el derecho de oposición a la divulgación de su interpretación, cuando la reproducción de la misma sea hecha en forma tal que pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos. La naturaleza jurídica de este derecho no tiene igual fortaleza que si fuera calificado legalmente como derecho moral.

En relación con los AIE musicales, en caso que la ejecución que pueda producir el mencionado perjuicio haya sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta, art. 38. No hay norma similar para el caso de los actores.

Desde otra perspectiva, en relación no directa con la divulgación del actor, a fin de facilitar y promover la explotación de las obras el art. 39 establece que sin perjuicio del derecho de propiedad del autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública, puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo.

Por otra parte están los derechos patrimoniales de los actores, que constituyen un pilar fundamental en su protección jurídica. Les permiten obtener una retribución por la

explotación de sus actuaciones y preservar el control sobre sus creaciones artísticas. En general otorgan a los actores la facultad exclusiva de autorizar o prohibir ciertos usos de sus interpretaciones, así como también otorgan un derecho de justa retribución.

Estos derechos patrimoniales del actor se encuentran previstos en el art. 39 Ley N° 9.739, son los siguientes.

El art. 36 Ley 9.739 es la base del derecho de remuneración. En su redacción actual establece que el intérprete de una obra literaria o musical tiene el derecho de exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía, la televisión, internet o redes digitales de cualquier tipo, o bien grabada o impresa sobre disco, película, cinta, hilo o cualquier otra substancia, medio o cuerpo apto para la reproducción sonora o visual. Si no se llegara a un acuerdo se recurrirá al Tribunal Arbitral establecido en el art. 58 de la Ley 9.739.

Los derechos exclusivos de los artistas intérpretes y ejecutantes se encuentra previstos en el literal A) del art. 39 de la Ley N° 9.739. Esta disposición consagra el derecho exclusivo de los artistas intérpretes y ejecutantes de autorizar una serie de actos que implica explotación de la obra: **a la reproducción** de sus interpretaciones y ejecuciones fijadas en fonogramas, por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma;

b la **puesta a disposición del público** del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, *mediante venta u otra transferencia de propiedad*;

c el **arrendamiento comercial** al público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas; **d** la **puesta a disposición del público** de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, ya sea por hilo o por medios inalámbricos *de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija*;

e. 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;

f. la **fijación** de sus ejecuciones o interpretaciones *no fijadas*.

Este literal A), del art. 39 tiene actualmente un agregado dispuesto por la Ley N° 20.212 de 6 de noviembre de 2023, art. 330, para los artistas intérpretes o ejecutantes respecto de su facultad de comunicación pública y de puesta a disposición al público de fonogramas y grabaciones de temas musicales en audiovisuales en internet: “generan en todos los casos, el derecho a una justa y equitativa remuneración por su explotación”. De manera que los AIE musicales tienen fundamento legal para reclamar a las distintas plataformas en las cuales se accede a obras en las cuales participan con su trabajo artístico. Todavía no se ha reglamentado debidamente esta norma. Esta disposición no corresponde a los actores.

En el literal D) del art. 39 se establece una disposición referida a los AIE musicales y los productores de fonogramas. Consagra el derecho a una remuneración equitativa y única por

la utilización directa o indirecta para la radiodifusión o para cualquier comunicación al público de los fonogramas publicados con fines comerciales.

Duración de los derechos patrimoniales de los actores

El plazo legal de protección de los derechos de los AIE en Uruguay es de **70 años**.

La ley 9.739 no lo decía en esta forma, pero por sucesivas reformas, tales como el art. 7 Ley 16.616 de 10 de enero de 2003 y el artículo único la Ley 19.857 de 23 de diciembre de 2019, se amplió hasta los años actualmente establecidos.

El plazo se cuenta desde la efectiva prestación de su actividad artística.

Luego del plazo de 70 años estará en el dominio público. Por lo tanto, en caso de actos de explotación patrimonial que involucren actividad actoral no es necesario solicitar autorización.

Gestión de los derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales se pueden gestionar mediante contratos individuales entre el titular de derechos y el interesado en comercializarlos o a través de entidades de gestión colectiva.

En Uruguay la entidad de gestión colectiva para los actores es la [Sociedad Uruguaya de Gestión de Actores Intérpretes - SUGAI](#), cuya función como tal es facilitar o hacer posible en algunos casos la administración y cobro de las compensaciones correspondientes.

Defensa de los derechos

Para la defensa de los derechos del actor se puede recurrir a los mecanismos generales que corresponden a medidas previas (paralización de exhibición pública, requerimiento de información), declaración de ilegalidad de actos (mediante juicio ordinario) y eventual reclamo por daños.

Se toma como referente la regulación sobre derechos de autor, aunque no hay en el Uruguay un elenco propio de medidas defensivas como en otros países.

En particular, en cuanto a no llegar a acuerdos respecto del monto correspondiente por el derecho de retribución establecido en el art. 36 Ley 9.739, deberá recurrirse a Tribunal Arbitral (previsto en el art. 58 de dicha Ley).