

ALCANCE DE LA NORMATIVIDAD COLOMBIANA EN MATERIA DE
DERECHOS FRENTE A LOS COREÓGRAFOS Y EJECUTANTES DE LA
DANZA EN COLOMBIA

MAIRON EDUARDO JIMÉNEZ ORTIZ

UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE CUNDINAMARCA
FACULTAD DE DERECHO
BOGOTÁ D.C.
2019

Alcance de la normatividad colombiana en materia de derechos frente a los
coreógrafos y ejecutantes de la danza en Colombia

Monografía de Grado
Presentada como requisito para optar al título de Abogado
En la Facultad de Derecho
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca

Presentada por:
Mairon Eduardo Jiménez Ortiz

Dirigido por:
Juan Manuel Retis Amaya

2019

NOTA DE ACEPTACIÓN

Jurado 1

Jurado 2

Fecha, ___ del mes de ___ del año 2019



Lo que algunos autores plantean es que escribir es también “coreografiar la historia” y el propio acto de escribir implica ya una coreografía y produce un cuerpo que tarde o temprano había que hacer presente. (Écija & de Naverán , 2013)

Gracias a Dios por la vida, por cada una de sus bendiciones y por haber puesto en mí camino el gran arte de la danza.

A mis padres por su apoyo incondicional, por su entrega y esfuerzo, por ayudarme a cumplir cada uno de mis sueños.

A mis maestros de danza y de derecho quienes han sido parte fundamental en mi crecimiento personal y profesional.

Las opiniones expresadas en el presente documento son de responsabilidad exclusiva del o los autores y no comprometen de ninguna forma a la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca y/o a su Facultad de Derecho

RESUMEN

Esta investigación está dirigida a establecer la protección jurídica de los autores de las obras en el arte de la danza, y de igual manera a quienes las ejecutan o interpretan, teniendo en cuenta las normas del derecho de autor aplicables en Colombia, tanto las de carácter nacional como las internacionales; las cuales se han encargado de diseñar parámetros generales y condiciones mínimas en procura de la salvaguarda de las creaciones producto del intelecto y la creatividad del ser humanos en los géneros literarios y artísticos.

Como primera medida es necesario estudiar los principios rectores del derecho de autor que han sido desarrollados por la doctrina en aras de reconocer su configuración en las obras coreográficas, en tanto estas son las que encuentran protección legal con relación al arte de la danza, como quiera que sean a partir de estas que se componen los bailes.

Posteriormente se analizan las normas del derecho de autor con el objetivo de establecer el alcance de las mismas y el reconocimiento que hace a los autores y ejecutantes de las danzas en Colombia, y con ello dar claridad de los derechos que le son propios y que nacen con la obra de danza.

Palabras clave

Derechos de autor, autor, danza, coreografía, coreógrafo, ejecutante, interprete.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1. UBICACIÓN DEL PROBLEMA	14
1.1. Descripción del problema	
1.2. Formulación del problema	17
1.3. Justificación	17
1.4. Objetivos	19
1.4.1 Objetivo general	19
1.4.2 Objetivos específicos	19
1.5. Formulación de hipótesis	19
1.5.1 hipótesis general	
2. MARCOS DE REFERENCIA	
2.1. Marco histórico	20
2.1.1. Breve reseña histórica del derecho de autor	20
2.1.2. Breve reseña histórica de la danza	25
2.2 Marco jurídico	29
2.3 Marco teórico-conceptual	30
CAPITULO 1	
PRINCIPIOS GENERALES DEL DERECHO DE AUTOR Y SU APLICACIÓN EN EL ARTE DE LA DANZA	
1.1. Definición e importancia del derecho de autor.	37
1.2. La obra coreográfica como objeto del derecho de autor	39
1.3. De la originalidad de las obras	40
1.4. Exclusión de las ideas	44
1.4.1 De otras exclusiones en el arte de la danza.	47

1.5. Perceptibilidad- expresión y exteriorización de las obras	50
1.6. Elementos irrelevantes para el derecho de autor.	54
1.6.1. El género	55
1.6.2. El mérito, fin y destino de las obras.	56
1.6.3. La ejecución personal	59
1.6.4. Ausencia de formalidades	61

CAPITULO 2

MARCO JURÍDICO DEL DERECHO DE AUTOR EN COLOMBIA Y SU PROTECCION A LA OBRA COREOGRAFICA

1.1. INTRODUCCIÓN	63
1.2. Normatividad internacional del derecho de autor	63
1.3. El derecho de autor en la Constitución Política de Colombia	66
1.4. La obra coreográfica en las normas internacionales y nacionales del derecho de autor	67
1.4.1 De la clasificación de las obras.	69
1.4.1.2 Obras originarias y obras derivadas.	71
1.4.1.3 Obras en colaboración	71
1.4.1.4. Obras colectivas	75
1.5. SUJETOS PROTEGIDOS POR EL DERECHO DE AUTOR	77
1.5.1. Los coreógrafos como autores	78
1.5.2. Titularidad del derecho de autor	80
1.6. DERECHOS DE LOS AUTORES Y LOS TITULARES	83
1.6.1. DERECHOS MORALES DE AUTOR	84
1.6.1.1. Derecho de divulgación o derecho al inédito	85
1.6.1.2. Derecho de paternidad	86
1.6.1.3. Derecho de integridad de la obra	89
1.6.1.4 Derecho de modificación	91

1.6.1.5 Derecho de retracto	91
1.6.2 DERECHOS PATRIMONIALES	93
1.6.2.1. Derecho de comunicación pública.	95
1.6.2.2. Derecho de reproducción.	96
1.6.2.3. Derecho de transformación.	96
1.6.2.4. Derecho de distribución.	97
1.7. LIMITACIONES Y EXCEPCIONES AL DERECHO DE AUTOR.	98
1.7.1 La cita	99
1.7.2. Representación o ejecución de obras por razones de enseñanza	100
1.8. La gestión de los derechos de autor	101
1.8.1 Gestión individual	102
1.8.2. Gestión colectiva	103
1.9 LA OBRA COREOGRAFICA EN EL DERECHO COMPARADO	104
CAPITULO 3	
DERECHOS CONEXOS	110
1.1 LOS BAILARINES COMO SUJETOS DE PROTECCIÓN	112
1.2. DERECHOS DE LOS ARTISTAS, INTÉRPRETES Y EJECUTANTES. LOS BAILARINES	113
1.2.1 DERECHOS MORALES DE LOS BAILARINES	113
1.2.1.1 Derecho al respeto al nombre	115
1.2.1.2. Derecho a la integridad	115
1.2.1.3 Derecho a la divulgación y derecho al retiro o retracto	116
1.2.2. DERECHOS PATRIMONIALES DE LOS BAILARINES	118
1.2.2.1 Derecho de comunicación al público y radiodifusión no fijados	120
1.2.2.2. Derecho de fijación	121

1.2.2.3. Derecho de reproducción	122
1.2.2.4. Derechos de puesta a disposición y alquiler de las ejecuciones o interpretaciones.	123
1.3 INDEPENDENCIA DE LOS DERECHOS	123
1.4. DE LA AUTORIZACIÓN	124
3. DISEÑO METODOLÓGICO	126
3.1. Línea de investigación	128
3.2. Forma	129
3. 3 Método	130
3.4 Paradigma	130
3.5 Tipo	131
3. Técnicas	
4. CONCLUSIONES	133
5. ALTERNATIVAS DE INTERVENCIÓN SOCIO-JURÍDICA	138
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140

INTRODUCCIÓN

El derecho de autor es el área de Derecho que por excelencia se ha ocupado del establecimiento de normas en procura de la protección y defensa de las obras producto de la capacidad de inventiva y creadora del ser humano; de manera particular aquellas que se crean o desarrollan en el campo literario y artístico.

La danza indudablemente es un arte, por consiguiente, las obras que se desarrollan al interior de esta han de ser protegidas, así como sus autores y quienes se encargan de ejecutarlas o interpretarlas. Los coreógrafos y bailarines no deben ser ajenos a este escenario jurídico, como quiera que, tanto los convenios internacionales como la propia legislación colombiana consideran a la coreografía, que de acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española puede ser entendida como el “Arte de componer bailes”, o el “arte de la danza” como una de las varias obra protegibles por el derecho de autor y la cual debe gozar de las plenas garantías así como sus autores de todos los beneficios que dicha protección trae consigo.

Importante manifestar que en la actualidad la redacción de algunos enunciados o artículos de los textos normativos encargados de contemplar y regular la protección de todas las obras indistintamente de su género, aplicables en Colombia resultan de difícil comprensión y adecuación a obras como las coreográficas, toda vez que se trata de un arte que se reviste de grandes particularidades que le diferencian de las demás y es que, al realizar la lectura de algunos de estos puede denotarse una tendencia e inclinación más marcada hacia las obras literarias, no así de algunas obras principalmente escénicas como lo es la danza.

Por lo anterior, es fundamental estudiar todos los elementos y principios del derecho de autor para así relacionarlos y denotar su comportamiento en este arte en específico.

El primer capítulo, de los tres que se desarrollan a lo largo de esta investigación precisamente se dedica al análisis y estudio de los principios generales del derecho de autor; ellos permiten identificar muchos de los requisitos o aspectos importantes que deben configurarse para que una obra cumpla las calidades y exigencias para su consideración de protegible, pues no necesariamente todas las creaciones del ser humano pueden adquirirla por el simple hecho de ser producto de su actividad creadora. Solo lo son, aquellas que en su composición y expresión contienen los elementos que le son indispensables para tal fin.

Es a partir de esos principios generales que las normas del derecho de autor se han desarrollado, por lo tanto, comprenderles desde la posición de las coreografías o del arte de la danza contribuye al entendimiento de las mismas normas reguladoras de la materia, por lo que en un segundo momento en esta esta investigación, y especial en el segundo capítulo se observan, analizan y describen las diferentes normas reguladoras del derecho de autor, no solo las colombianas sino también aquellas que se han creado en el ámbito internacional, como los diferentes tratados y convenios internacionales para la protección de las creaciones intelectuales y del mismo modo la norma supranacional o comunitaria, la Decisión 351, creada al interior de la Comunidad Andina de Naciones, como un régimen común de derecho de autor para los países de Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia.

En el segundo capítulo, aun cuando de manera sucinta, se realiza una descripción de derecho comparado con relación a la regulación de las obras coreográficas a la luz de normas de otros países en los que se logra

denotar algunas diferencias respecto de la ley colombiana y de la gran mayoría de los países de América, como lo son Estados Unidos, y Chile que hacen algunas exigencias particulares y requieren del cumplimiento de unas formalidades específicas para que las obras y su autores sean protegidos; y México donde se hace un uso diferente de palabras para referirse a la mencionada protección ya no refiriendo a la obra coreográfica como comúnmente lo hacen las legislaciones en el mundo, sino como obras de danza.

Finalmente, entendiendo la importancia y lo fundamental que son los bailarines en el desarrollo y la comunicación al público de las obras de danza, en el tercer y último capítulo se estudian los derechos que en igual forma les son reconocidos a los artistas intérpretes o ejecutantes como quiera que a ellos también les asisten unos derechos en pro de garantizarles no solo un beneficio económico por la labor que desempeñan sino también con el ánimo de garantizar que terceras personas respeten las ejecuciones que de las obras ellos realizan.

1.- UBICACIÓN DEL PROBLEMA

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La problemática planteada en esta investigación parte de ver y pensar el arte de la danza y de quienes la interpretan más allá del mero espectáculo, de su importancia en los procesos culturales, del arraigo y de la propiciación del sentido de pertenencia de las costumbres y de la adopción de un estilo de vida, para empezar a enmarcarla dentro del ámbito jurídico, es decir, el realizar un análisis a la luz de las normas, del cómo la legislación colombiana la contiene, la contempla, y las formas en que se protegen los derechos de quienes hacen parte de este tipo de procesos, de quienes las crean, ejecutan, la interpretan y la promueven.

El derecho de autor ha sido el área específica del Derecho encargada de estudiar, caracterizar, describir y proponer las formas y requisitos que han de cumplir las obras literarias y artísticas, en aras de que puedan estar sujetas a derechos, de que mediante las normas y las instituciones se les garantice una debida protección, tanto a la obra como tal, como los derechos que adquiere su autor y quienes las interpretan o ejecutan. Ahora bien, las creaciones en materia de danza, efectivamente hacen parte o entran dentro de la categoría de obras artísticas, aspecto que le permite encontrar en el Derecho la forma idónea de salvaguardarlas y a su vez exige del estado las herramientas o elementos para materializar dicha protección.

Si bien, en la mayoría de los casos, las personas que realizan o ejecutan obras artísticas lo hacen por gusto, pasión, amor, entre otros y sin ningún tipo de interés más allá del de mostrar su arte; es claro también, que a partir de estas (obras) nacen desde el punto de vista jurídico otros elementos que deben regularse y protegerse; elementos que le permiten al artista se le respete su obra, su autoría, así como limitar su uso, reproducción y otra serie de derechos. Por tanto, las normas deben ser claras y brindar las

herramientas para que cuando así lo requiera, el autor pueda hacer uso de las mismas en pro de su bienestar y beneficio.

En la realidad fácilmente pueden identificarse situaciones en los que posiblemente están siendo vulnerados los derechos de los coreógrafos y bailarines. Es común encontrar que los diferentes videos musicales o de otro tipo que se encuentran en las diferentes plataformas digitales y en los que se incluyen obras de danza, no suele hacerse alusión al autor de la obra coreográfica, aun cuando en sitios de Internet como YouTube exista la posibilidad de realizar una descripción de los elementos que componen el video en su gran mayoría omiten el nombre del creador de la danza que los acompaña, caso que no ocurre con relación al músico o cantante, del que efectivamente la gran mayoría de las veces, se le relacione con este, es decir, se hace mención de quién es el artista que canta y a sí mismo el compositor de la letra y música.

Situaciones como la anterior, permiten realizar varios cuestionamientos, pues puede llegar a pensarse que o bien las leyes contemplan de manera diferente a las varias clases de obras, que existe una ineficacia de las herramientas jurídicas para la protección de las obras de danza o así también que existe un desconocimiento por parte de los diversos sujetos que intervienen en los procesos.

En Colombia se han expedido e implementado normas con las que se pretende la salvaguarda de las creaciones producto de la creatividad y el intelecto del ser humano, quizá la más importante es la Ley 23 de 1982 "Sobre Derechos de Autor", que actualmente se encuentra vigente con ya varias modificaciones, y que es la norma principal en la materia. En su texto puede verse de manera general cuáles son las obras protegibles, los requisitos que deben cumplir, así como otros aspectos de gran relevancia. Pero la misma al ser una norma general en la cual concurren las diferentes

obras al parecer las condiciona a todas a las mismas reglas, claro está sin desconocer que al interior de la misma se dan ciertas especificidades para ciertos tipos de obras o dedica algunos títulos para algunas en específico, no así ocurre con la danza, lo que deja a este arte sujeto a las disposiciones y principios generales, de allí que posiblemente no contemple o desconozca aspectos importantes que ocurren en su proceso de creación, reproducción y ejecución y que requieren de un estudio mucho más preciso si se quiere poder blindar a estos autores de los ataques a sus derechos o al menos establecer como se ajustan esas particularidades dentro de los enunciados normativos actuales.

Hoy por hoy no se encuentran estudios con los que se pretenda entender ni el qué, ni el cómo se protege los derechos de los bailarines, y coreógrafos, habiendo ya especificado que efectivamente sus obras son protegibles. Lo anterior parece evidenciar que la tarea del Derecho aún no se encuentra del todo hecha respecto de la danza, toda vez que existen muchos aspectos que no se han señalado, considerado ni estudiado desde su esencia para así poder comprender y desarrollar los enunciados normativos en la materia, entendiendo a la danza como un arte que se reviste de un sin número de particularidades que la hacen muy diferente a las otras artes y que dichas particularidades han de ser tenidas en cuenta por las normas si en realidad se quiere propiciar un verdadero ámbito de protección.

Las normas al no considerar desde la diferencia a la danza ponen en una situación de desventaja a sus artistas, como quiera bajo una apreciación personal, en la misma realidad social colombiana no existe una cultura del respeto por la obra y el autor en general, lo que conlleva a que los artistas encuentren constantemente vulnerados sus derechos. Las medidas que las normas contemplan pueden resultar hasta insuficientes, en tanto, se alejan de la realidad de los procesos y de cómo se desarrolla la danza en la sociedad. Por todo lo anterior resulta importante estudiar a

la luz de las normas actuales la manera como las mismas entienden y protegen las obras en el arte de la danza, sus limitaciones, su insuficiencia o en el mejor de los casos reconocer desde el modo general en que están concebidas su aplicabilidad para este arte.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cuál es el alcance de la normatividad colombiana en materia de derechos de autor frente a los coreógrafos, ejecutantes e intérpretes de la danza en Colombia?

1.3 JUSTIFICACIÓN:

Realizar un estudio como el planteado dentro de la presente investigación permite conocer cómo el Derecho ve o contempla el arte de la danza, la forma en que por medio de las leyes se garantizan y protegen los derechos de los autores y de los intérpretes de bailes. Así como analizar si efectivamente tal y como se encuentran desarrolladas las normas colombianas y las del ámbito internacional aplicables en el país, en la materia logran responder tanto a las necesidades como a las particularidades del arte danzario.

Lo anterior resulta de gran importancia en la medida que al obtener dicha información se realiza un aporte fundamental y novedoso a la academia, al estudio del derecho de autor, que si bien es quizá una de las áreas del Derecho que más se ha estudiado y de la cual se pueden encontrar un sin número de textos, ello no implica que ya todo esté resuelto. Porque aun cuando la información como se indica es considerable, la gran mayoría se ha direccionado a estudiar los derechos de autor en la, en la literatura y en algunas artes como el cine, la pintura, la escultura y en especial la música, y no así del arte de la danza y la coreografía como la máxima expresión de esta.

El derecho de autor está en deuda con este arte, o al menos así ocurre en Colombia, donde no se encuentra estudio suficiente, ni significativo preocupado por analizarla, comprenderla y contribuirle desde la óptica jurídica a la misma y a quienes la promueven. Se vuelve pertinente a todas luces este estudio, si se quiere de un lado, fortalecer y nutrir la información y de otro, proponer un escenario nuevo el cual estudiar.

Ahora bien, no solo se pretende contribuir a la academia; este estudio resulta ser útil para las diferentes sujetos que intervienen en los procesos tanto de creación de obras, como los de índole jurídico, en la medida que

cumpliendo los objetivos planteados se da respuesta no solo a una pregunta sino a varias que pueden dar claridad al qué, cómo, porqué, cuándo y dónde se protegen las obras de los coreógrafos y bailarines. Aspecto fundamental si se quiere propiciar una protección de derechos real y efectiva en la materia y poder acercar el Derecho a esos diferentes escenarios que la realidad misma plantea.

Dar claridad del panorama de las obras de danza protegibles por el derecho de autor, aporta significativamente como se mencionó en párrafo anterior, a los artistas, de modo que pueden acercarse a las entidades correspondientes y exigir de las mismas los derechos que la naturaleza de sus obras les concede, así como de hacer más consientes los procesos de formación y creación de este tipo de obras para no afectar derechos de terceros.

De otro lado, con este proyecto de investigación se atiende al proceso académico desarrollado en la Facultad de Derecho de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, en donde mediante la transversalidad de la investigación, se promueve la realización de estudios interdisciplinarios en aras de poder incidir tanto en la formación de los profesionales en derecho, en los procesos personales de los estudiantes, y en la sociedad en general.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 Objetivo general

- Establecer el alcance de la normatividad colombiana en materia de derechos de autor frente a los coreógrafos y ejecutantes de la danza en Colombia.

1.4.2. Objetivos específicos

- Determinar la aplicación de los principios generales del derecho de autor en la danza como obra artística.
- Analizar las normas colombianas y las del ámbito internacional que regulan el derecho de autor desde la perspectiva del arte danzario.
- Estudiar los derechos que reconocen las normas nacionales e internacionales para los bailarines
- Proponer una herramienta pedagógica que permita dar a conocer los derechos de los coreógrafos, ejecutantes e intérpretes de la danza en Colombia.

1. MARCOS DE REFERENCIA

2.1 MARCO HISTÓRICO

A continuación se describe de manera sucinta la historia de los dos grandes temas que conjuga esta investigación, el primero de ellos el derecho de autor y en un segundo momento, la danza.

2.1.1. Breve reseña histórica del derecho de autor.

El derecho de autor según refieren varios tratadistas, no es tan antiguo como algunas otras áreas del derecho, en tanto el reconocimiento de las creaciones producto del intelecto del hombre no encuentra su nacimiento en la antigua Roma, mucho menos la concepción de autor como sujeto de derechos.

La mayoría de instituciones jurídicas contemporáneas busca en el derecho romano sus antecedentes remotos, para hallar continuidades que den cuenta de una tradición jurídica milenaria. Lo cual en el presente caso es de difícil consecución, ya que el derecho romano prescindió de la protección jurídica a las creaciones intelectuales, lo que se explica por el conjunto de elementos culturales, filosóficos, económicos y tecnológicos relacionados con la creación y la difusión del pensamiento, los cuales no brindaban las posibilidades de existencia para una protección específica a las labores intelectuales. (Pabón Cadavid , 2009)

No obstante hay algunos otros autores que difieren de la idea de inexistencia tajante del derecho de autor en la antigüedad, “pensamos que no es del todo cierta la conclusión de que el derecho romano desconoció total y absolutamente el derecho de autor” (Rengifo García , 2009), pues sugieren algunas posibles manifestaciones de este en el uso de algunas figuras jurídicas de la época, incluso señala el doctor Rengifo que “los romanos tuvieron en cuenta la propiedad en el libro y la función que éste desempeña en el ámbito de la cultura” (Rengifo García , 2009).

Lo cierto es que la teoría aceptada al menos por la mayoría, señala que “la preocupación del sistema jurídico por las creaciones del intelecto comienza con la masificación de la producción literaria y en los conflictos que se suscitan a partir de este hecho” (Mirosevic Verdugo, 2007), y aun cuando quizá algunos no coincidan con esta hipótesis, al menos sí reconocen que es a partir del florecimiento de la industria literaria y las invenciones que contribuyeron para tal acontecimiento, que nace una idea concreta de proteger las obras producto del intelecto del ser humano.

El paso definitivo lo producirá...la invención de la imprenta, que permite una difusión masiva y por tanto un verdadero volumen de negocio a partir de la obra intelectual. Y es en ese preciso instante donde el derecho realmente se ve en la acuciante necesidad de regular todas las cuestiones nacidas en torno a este nuevo tipo de propiedad. (Díaz Noci)

Al respecto es importante señalar que según los historiadores la imprenta se crea en el siglo XV por Gutenberg durante el periodo de tiempo conocido como “medievo”. Invención que cambia la forma de producción de los textos, se pasa del copiado manual a la copia o impresión mecánica. Si bien esta trajo consigo una serie de ventajas para quienes se dedicaban a la producción de textos, también produjo un efecto adverso, puesto que generan grandes molestias y preocupación fácil y accesible que se convertía producir y distribuir diferentes documentos que podían poner en peligro varios intereses de determinados sectores de la sociedad

...dos hechos marcan el inicio de la preocupación real sobre los libros. El primero de ellos (aunque no cronológicamente) es la reforma protestante. Sin duda la posibilidad de difundir las ideas a través de escritos a gran escala fue esencial en la extensión de la reforma, lo que representaba una amenaza tanto para la Iglesia Católica como para los monarcas que comulgaban en ella. El segundo acontecimiento es la utilización que se comienza a dar al libro como medio de difusión de ideas liberales que atentaban contra los intereses del monarca. (Mirosevic Verdugo, 2007)

Es entonces, cuando las autoridades de la época incluyendo la iglesia en aras de impedir que se continuara afectando los documentos, la

información; y se distribuyeran textos que causaran daño a uno y otro (monarquía-iglesia) iniciaron a plantear estrategias, que les permitiera mitigar los daños causados e impedir que se siguieran propagando. “Inicialmente se les concedió una posición de monopolio para ejercer el oficio a los impresores establecidos en una determinada ciudad o país, de manera que solo ellos tenían autorización para imprimir”. (Vega Jaramillo, 2010).

Como puede denotarse de cita anterior lo que se protege en aquel entonces no fue precisamente al autor de las obras literarias (toda vez que no se tenía en cuenta otras obras) sino a los editores. “Dichos textos conceden la protección a través de un privilegio a la persona que difunde la obra escrita (editores y dueños de imprentas), y no al autor de la obra.” (Schmitz Vaccaro , 2013), Aunque efectivamente lo anterior supone el antecedente más importante para el derecho de autor, no fue tan siquiera una protección a la obra literaria, ni se estima la calidad del autor, lo que se hace es conceder la exclusividad a cierto grupo para la impresión, distribución y comercialización de los textos, un monopolio alrededor de las obras literarias.

Todo parece indicar que estos privilegios se popularizan en varios países europeos, y por tanto dichos monopolios de editores logran afianzarse y establecerse durante largos años. Tiempo después aparecen nuevas concepciones y propuestas que empiezan a reconocer que el autor debe percibir una remuneración o un pago por su obra es así que, “...en 1627 se dicta en España un cuerpo normativo orientado a asegurar que el autor recibiría una parte de lo obtenido por la impresión de su creación”, (Mirosevic Verdugo, 2007), norma que como bien señala posteriormente el doctor Mirosevic solamente impone el deber de repartir las ganancias percibidas por la comercialización de la obra, más no el reconocimiento como autor de ésta. (2007, pág. 41).

No obstante, los avances logrados durante los siglos XVI Y XVII, los autores no adquirirían la relevancia con relación a sus obras, únicamente se dedican a conceder autorización a los editores para que las reproduzcan. Según señala la doctrina fue hasta el siglo XVIII cuando en Inglaterra, por primera vez se hace alusión a los derechos de los autores con lo que se conoce como el “estatuto de la reina Ana”, “dicha ley, promulgada en 1710 en Inglaterra, designa al autor como dueño de los derechos intelectuales sobre su obra, y limita la protección de sus trabajos publicados a un plazo fijo” (Schmitz Vaccaro , 2013), con este estatuto se dejan de lado las anteriores normas que conceden únicamente privilegios a los editores, por tanto se dan por terminados los monopolios que se habían creado.

Es a partir de este estatuto que se empiezan a establecer algunos de los principios generales del derecho de autor, y se contemplan algunos derechos que en la actualidad se encuentran vigentes, como principio de la protección a la obra como una clase de propiedad diferente. “Lo que se plantea es una propiedad no sobre el objeto tangible, manuscrito o libro, sino sobre la obra inmaterial” (Pabón Cadavid , 2009) y allí se cambia totalmente el paradigma, como puede denotarse, las normas de los privilegios concedían protección al objeto material, al libro, al documento físico, mientras que esta nueva norma, se aleja de tal concepción e imparte el principio de protección a la obra y no al soporte que las contiene.

Precisamente es el siglo XVIII, donde el derecho de autor encuentra gran desarrollo, en tanto que el estatuto de la reina Ana, empieza ser adoptado en varios países, e inspiración en varios otros y ya no solo de manera exclusiva para las obras literarias, es así que en Francia

El primer proyecto que considera los derechos que debían concederse a los comediantes y compañías de teatro estuvo contenido dentro de un proyecto sobre libertad de prensa de 1790. Luego, el 13 de enero de 1791, se presentó un decreto autónomo del

tema, donde se establecen derechos de representación teatral y se dicta toda la política legislativa relacionada con el teatro. (Pabón Cadavid , 2009)

Lo anterior es de gran importancia toda vez que hasta la fecha solamente se hablaba de los derechos de las obras literarias, y es a partir de ese trasegar que se comienza a proyectar dichos derechos hacia otras obras como las artísticas y se continúa en el camino para la salvaguarda de los y protección de los autores.

Todos los factores mencionados anteriormente acrecientan el reconocimiento de la fácil vulneración de derechos en tratándose de las creaciones del intelecto y creatividad del ser humano, más aun cuando estas traspasan fronteras, como quiera que las leyes hasta el momento expedidas por los gobiernos de cada país circunscribían su aplicación a su territorio, por lo que surge la necesidad de protegerlas internacionalmente y por consiguiente se plantea como solución la creación de instituciones u organizaciones internacionales en procura de brindarles un alcance más allá de las fronteras de cada país.

...lo cual condujo pronto a la suscripción de primeros tratados de protección, entre los cuales se destacan el Convenio de París y el Convenio de Berna, así como la creación de un órgano administrativo internacional. Sin embargo, estos dos convenios solo constituyen el comienzo de una fructífera cooperación internacional que con algunas interrupciones caracteriza la propiedad intelectual en el siglo xx. (Schmitz Vaccaro, 2013)

Estos primeros tratados se convierten en hitos internacionales para la regulación del derecho de autor, y motivan para la creación de las varias normas generales al interior de cada uno de los países teniendo en consideración las diferentes obras en los varios géneros literarios y artísticos.

2.1.2. Breve reseña histórica de la danza.

Adentrarse en la historia de la danza es dirigirse necesariamente a la historia misma del hombre, del comienzo de la humanidad y de su desarrollo en comunidad. “La danza es una manera de expresarse tan antigua como la formación de las primeras tribus, donde era un elemento principal de los rituales para la caza y la supervivencia”. (Urtiaga de Vivar Gurumeta , 2017).

El movimiento corporal existente en el hombre de manera natural no solo le ha permitido desplazarse, desempeñar diversas labores sino también bailar; pues la danza es connatural al ser humano. “...la danza es movimiento, y el movimiento es primario, instintivo y constituyente básico de la naturaleza del ser humano” (Morales Chávez, 2007),

Importante señalar que aun cuando los historiadores, antropólogos, entre otros, se han esmerado dentro de sus estudios por caracterizar y detallar la importancia y el desarrollo de la danza o los bailes en las diferentes estadios de la humanidad, no ha sido fácil determinar todos los elementos configuradores de este arte en una etapa primitiva.

No deja de ser cierto que no se puede establecer con un criterio histórico riguroso cuándo o cómo es que el hombre comenzó a bailar, pero sí se pueden hacer algunas precisiones respecto al tipo de danza y su motivo inspirador a partir de las observaciones realizadas por antropólogos en comunidades indígenas de diversos países, comunidades que han permanecido aisladas en una etapa primitiva de organización comunitaria y que, por tanto, se asemejan en cierta medida a lo que pudo ser la organización humana en sus primeras fases evolutivas. (Morales Chávez, 2007)

En lo que sí coinciden la mayoría es en que la danza nace a partir de una necesidad misma del ser humano por manifestar diversas emociones y situaciones. Es la misma relación de las personas con su entorno y con las vivencias de cada día, la que los lleva a bailar, se descubren nuevas formas de movimientos y se empiezan a conjugar diversos elementos. Empiezan a

aparecer eventos justificantes de la necesidad de danzar. “La danza surge para expresar todas las necesidades vitales del ser humano: necesidad de alimento (caza, recolección...), de tipo social (matrimonio, guerra...), religioso (ritos fúnebres, lluvia, trueno...). Sin perder nunca su carácter colectivo...” (Urtiaga de Vivar Gurumeta , 2017)

Cabe preguntarse entonces cómo es que se conoce el nacimiento e importancia de la danza en sus etapas más primigenias. Pues bien, importante es señalar que ha sido posible conocer la historia de la danza gracias a otras artes, puesto que efectivamente, es a partir de la pintura, la escultura que se puede afirmar que los primeros seres humanos se manifiestan a partir de ella y la usan para diversas situaciones en relación con su entorno; “las pinturas rupestres hablan también de una actividad dancístico-ritual asociada a la caza y a la explicación animista de las fuerzas de la naturaleza, fenómeno que también se observa en las comunidades primitivas actuales”. (Morales Chávez, 2007), y es que los seres humanos desde siempre en su necesidad de comunicación han inmortalizado las grandes etapas de construcción social, desarrollo cultural y sus aspectos configuradores.

Lo claramente perceptible de estas primeras etapas de la humanidad, es que la danza, adquiere diferentes formas y argumentos, según el desarrollo y organización de las comunidades, y es con el paso de los años que está va tomando diferentes sentidos, se nutre y adquiere nuevos elementos, así como que se va transformando y ocupando un lugar en los varios escenarios de las relaciones sociales.

Es en la edad media donde más contrastes se evidencian alrededor de la danza, y se marcaron diferentes posiciones frente a este arte. Según refieren los historiadores, la iglesia y las monarquías definieron gran parte del camino de esta

Durante la Edad Media las danzas folklóricas se practicaban esencialmente en ambientes rurales o por miembros de las clases más populares en diversas festividades, pero no se consideraban “apropiadas” o de buen gusto para llevarlas a las celebraciones de las clases gobernantes y sus cortesanos. Lo propiamente folklórico era considerado burdo y grosero, por lo cual durante toda la época medieval fue sometido a una serie de refinamientos que hicieron desaparecer de estas danzas los elementos más permisivos y desenfadados del galanteo amoroso, moldeando de alguna forma los actuales bailes folklóricos en diferentes países. (Morales Chávez, 2007)

Aunque si bien en principio La iglesia consideraba como no grata a la danza, durante este mismo periodo cambio su percepción e impuso unas limitantes en procura de que esta se aceptara de manera generalizada. “El cristianismo impulsado por el emperador Constantino influyó en las representaciones durante la época medieval, prohibiendo las manifestaciones de dioses falsos o espectáculos paganos” (Urriaga de Vivar Gurumeta , 2017), a partir de ello empiezan a verse danzas en los diferentes eventos organizados por la iglesia como las procesiones y fiestas de carácter religioso.

Con el paso de los años y en atención a los diversos cambios de periodos históricos, se empiezan a implementar los bailes de una manera mucho más significativa en las cortes y se abre paso a la profesionalización de este quehacer

Junto con la evolución y creciente práctica de las danzas cortesanas surgieron también a fines del medioevo y principios del Renacimiento los “maestros de baile”, indispensables en la enseñanza de los miembros de la corte ya que eran ellos quienes adaptaban y enseñaban la forma correcta para ejecutar los pasos y figuras de las danzas. (Morales Chávez, 2007)

Es el renacimiento, como sugieren algunos autores, el periodo más representativo para la danza, pues no solamente se le ve como una manifestación para la diversión y el entretenimiento sino que se convierte en un trabajo para determinados sujetos, lo que permite a su vez, la creación de algunos estilos particulares a partir del uso de las danzas desarrolladas

incluso en las clases populares, pero con técnicas que las hacen más estéticas y refinadas.

En estos momentos se empieza a estudiar y ejecutar el ballet y surgen las primeras expresiones más perfeccionadas. Esto lleva al Renacimiento a ser uno de los mejores periodos de la historia de la danza. El origen del llamado Ballet de Corte se encuentra en 1581 en el Ballet Comique de la Reine como evolución de los espectáculos de finales de la Edad Media. (Urriaga de Vivar Gurumeta , 2017)

Es efectivamente con el nacimiento del ballet que se marca un largo camino para el perfeccionamiento de las danzas, se crea una técnica muy rígida, estricta y evolucionada, que pone a este arte en los escenarios más importantes de toda Europa. Se crean grandes obras coreográficas que aun al día de hoy siguen siendo ejecutadas, y se desarrollan varios estilos de ballet, inicialmente uno clásico y posteriormente un llamado ballet romántico “Por primera vez usa las zapatillas de punta durante toda la obra, limitando así el contacto de los pies de la bailarina con el plano del suelo. Todo está al servicio de la prima ballerina.” (Urriaga de Vivar Gurumeta , 2017), con el paso del tiempo estos estilos empiezan a verse reducidos. La llegada de la época contemporánea y moderna, dejan de lado extrema rigidez y se emprende la creación de estilos más libres.

El academicismo del ballet clásico de la época fue quedando atrás con la corriente del modernismo ya en la época del siglo XX. Esta corriente transforma el estilo de baile, volviendo a la naturalidad de la danza. Es la bailarina Isadora Duncan quien inició esta nueva forma de danzar, dejando de lado las puntas y la rigidez del ballet clásico. Es una forma más libre y natural de expresar los sentimientos, la cual persiste hasta el día de hoy gracias a las diferentes escuelas fundadas en esta época. (Schmidt Barriga, 2014)

Con el surgimiento de géneros musicales modernos, la danza se transforma y da un giro bastante considerable, se pasa de estilos demasiados estéticos, delicados y románticos, a unos un tanto más ligeros;

se revolucionan los argumentos móviles de la danza, y se permite una gran libertad y variedad en la construcción coreográfica. Este es un proceso evolutivo que no se detiene; cada día son nuevos los ritmos y estilos de baile por cuanto día a día se continúa construyendo historia.

Finalmente es importante señalar que aunque hoy por hoy existen un sin número de géneros, técnicas y estilos de baile, en su gran mayoría se nutren unos de otros. En América existe una fuerte tendencia a la combinación de danzas tradicionales de cada región, con la técnica del ballet, simbiosis que usualmente se le conoce como ballet folclórico o proyección folclórica. No puede negarse que la influencia del Ballet creado en Europa, aun cuando en otros periodos fue mayoritaria, sigue vigente como quiera que a partir de esta se beben y enriquecen inclusive géneros contemporáneos y modernos, que como se ha mencionado son menos rígidos, y delicados.

2.2. MARCO JURIDICO

Teniendo en cuenta los temas planteados dentro de esta investigación es necesario recurrir a normatividad tanto de carácter nacional como internacional.

A continuación se relacionan normas aplicables a la materia dentro de las cuales se encuentran, convenios, tratados, y leyes.

Constitución Política de Colombia de 1991

Convenio de Berna de 1886 “para la protección de obras literarias y artísticas”.

LEY 33 DE 1987 (Octubre 26) Por medio de la cual se aprueba el "Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas

Convención de Roma “sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión”

LEY 48 DE 1975 "por medio de la cual se autoriza la adhesión de Colombia a los siguientes Instrumentos Internacionales: “Convención Universal sobre Derecho de Autor”, sus Protocolos I y II, revisa en París el 24 de julio de 1971 y se aprueba la ‘Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas

Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión', hecha en Roma el 26 de octubre de 1961".

Tratado de Beijing de 2012, "sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales"

Ley 23 de 1982 "Sobre derechos de autor"

LEY 44 DE 1993, por la cual se modifica la ley 23 de 1982.

Ley 719 de 2001, "Por la cual se modifican las Leyes 23 de 1982 y 44 de 1993 y se dictan otras disposiciones"

LEY 1403 DE 2010 "Por la cual se adiciona la [Ley 23](#) de 1982, sobre Derechos de Autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras y grabaciones audiovisuales o "Ley Fanny Mikey"

2.3. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Para el desarrollo de esta investigación es necesario dar claridad de algunos temas que le son esenciales, de un lado todo lo relacionado con el aspecto jurídico y de otro lado los conceptos propios del componente artístico, para así poder entender la problemática planteada y los puntos de encuentro de estas dos áreas del conocimiento.

El derecho de autor, junto con la propiedad industrial se ubican dentro de lo que en Derecho se conoce como “propiedad intelectual”, entendida como “la forma de propiedad que se ejerce sobre las creaciones del intelecto, producto del talento humano, y que constituyen bienes de carácter inmaterial” (LHoeste, 2016, pág. 33) en el mismo sentido, este término se usa para describir “...a todas las creaciones del ingenio humano, y se define como la disciplina jurídica que tiene por objeto la protección de bienes inmateriales, de naturaleza intelectual y de contenido creativo, así como de sus actividades conexas” (Antequera Parilli, 1995). Para efectos de la presente investigación se deja de un lado la “propiedad industrial” y únicamente se hace uso del contenido del derecho de autor, en tanto, la problemática planteada es propia de los temas a los que este se refiere y se encarga.

En cuanto al derecho de autor, se puede afirmar que hoy día se encuentra numerosa información e investigación, y del cual se han planteado diferentes teorías dirigidas a precisar su naturaleza jurídica, lo cierto es que, la misma depende o responde al punto de vista de uno u otro autor, como quiera que no haya paridad o consenso entre estos. Se le ha llegado a equiparar con el derecho real de propiedad, hay quienes señalan que es un atributo de la personalidad, otros tantos sugieren que corresponde a una nueva clasificación y no se puede comparar con otros derechos por sus características especiales (Antequera Parrilli, 1993). En lo que no hay discusión, es en la importancia de estos derechos y en su concepto. La Organización Mundial de Propiedad Intelectual, al respecto menciona que:

“En la terminología jurídica, la expresión “derecho de autor” se utiliza para describir los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura y las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos”. (OMPI)

Los doctrinantes coinciden en que el derecho de autor es impórtate toda vez que por medio de este se realiza la defensa de los derechos que recaen sobre las personas que haciendo uso de su intelecto y creatividad producen, crean e interpretan obras de diferentes vertientes. Así también, se vuelve relevante hablar de estos derechos, no solo con la intención de garantizar a los autores el respeto por su obras como fin principal, sino que de manera colateral se busca estimular la continuidad de su quehacer, “Sin una adecuada protección los creadores intelectuales perderían cualquier estímulo y motivación para continuar su actividad creadora y no podrían percibir la remuneración económica, traducida en bienestar material, que se deriva de la utilización de las obras” (Vega Jaramillo , 2010). Debe reconocerse que la labor que realizan los artistas y en general los autores, es

una contribución fundamental para la generación de conocimiento, el fortalecimiento de la cultura y el cambio social.

Por otro lado, es importante señalar que el derecho de autor tiene por objeto a la obra misma, la cual puede ser definida según la Decisión 351 de la Comunidad Andina de Naciones (CAN), sobre el “Régimen Común sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos” en su artículo tercero como “Toda creación intelectual original de naturaleza artística, o literaria, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma”. A partir de esta definición y de lo determinado por las leyes, la doctrina y los principios del derecho de autor; se tiene que las obras para que sean protegibles deben cumplir con ciertas características y requisitos a saber, deben revestirse de originalidad, tema de gran discusión en la doctrina como quiera que existen varias posiciones en lo que por ella se entiende.

Hay que mencionar, además, como otro de los criterios a la hora de considerar la protección de la obra es la no necesidad de que la misma cumpla o tenga mérito; en tanto los principios del derecho de autor señalan que no importa ni el género, la forma de expresión, su destinación ni la forma de fijación, simplemente es necesario es que esta cumpla y conlleve una contribución creativa. Así también lo hace entrever el artículo primero de la Decisión 351 de la CAN, al señalar “y sin importar el mérito literario o artístico ni su destino”. Lo anterior dado que, al Derecho no le concierne si una obra contiene atributos de belleza, excelencia, magnificencia ni ningún otro calificativo, toda vez que estos responden al carácter subjetivo de quien pueda crearlas u observarlas y no a la objetividad con que la ve el Derecho.

En relación con los derechos que se les conceden a los autores, es importante hacer mención de la dualidad que se contiene en la categoría derechos de autor, toda vez que este contempla unos derechos económicos

o patrimoniales y otros de carácter moral. Los primeros pueden entenderse como,

las facultades exclusivas que le permiten al autor controlar los distintos actos de explotación económica de la obra, sea que el autor explote directamente la obra o que, como es lo usual, autorice a terceros a realizarla, y participe en esa explotación obteniendo un beneficio económico. (Vega Jaramillo , 2010)

Debe tenerse en cuenta que aunque las obras artísticas por lo general se hacen con la intención de demostrar aptitudes de los sujetos, de mostrarlas al público y en muchas ocasiones a título gratuito, estas también hacen parte del estilo de vida y del trabajo de las personas, por tanto con las mismas se espera que a la hora de ser utilizada se pueda percibir una contribución económica o una remuneración, así lo presume la ley colombiana al indicar las facultades exclusivas del autor en el artículo tercero literal “a” de la Ley 23 de 1982 el cual reza, “De disponer de su obra a título gratuito u oneroso bajo las condiciones lícitas que su libre criterio les dicte”, aspecto que indica que el autor puede disponer de su obra como a bien lo tenga siempre que se haga conforme a la ley.

La doctrina se ha encargado de establecer, desarrollar y explicar las clases y la forma como han de interpretarse tanto los derechos patrimoniales y los morales, es así que dentro de los derechos patrimoniales se encuentran el derecho de reproducción, en el que no habrá de importar el medio por el que se haga, el autor puede reproducirla o autorizar su reproducción, como forma de explotarla; así también, el derecho de comunicarla al público, el autor puede percibir retribución económica cuando quiera que su obra sea llevada a al público, es decir, cuando sea mostrada a la sociedad o a grupos determinados de personas, sin importar la forma de comunicación. Como tercer derecho patrimonial se tiene el de transformación, que puede ser entendido como el derecho que se tiene de modificar o permitir la modificación de la obra original, lo que da lugar a una nueva obra que habrá

de ser denominada como obra derivada. Finalmente, el derecho de distribución y que va muy de la mano con el de reproducción, con este se faculta que la obra pueda ser puesta a disposición del público; que pueda ser comercializada.

Lo anterior, aunque de manera sintética, permite establecer los derechos que por ley se conceden a los autores en pos de que puedan percibir remuneración o ganancias, una vez realicen los actos previamente señalados en párrafo anterior, o que faculden a tercer.

Por su parte, los derechos morales, manifiesta la señora Delia Lipsyc son aquellos orientados a proteger la personalidad del autor en cuanto a su obra (Lipsyc Delia, citado en Antequera Parilli, 1993). Importante señalar que tanto las normas internacionales como las decisiones de la Comunidad Andina de Naciones, y de igual forma las leyes colombianas en la materia, sostienen que estos derechos son inalienables, irrenunciables e imprescriptibles. Y de igual forma como ocurre con los derechos patrimoniales conceden una serie de facultades a los autores y a diferencia de los primeros, con los morales se busca proteger la autoría, e impedir que se realicen actos no permitidos por el autor respecto de la obra.

Es así que se tiene como primer derecho el de “paternidad de la obra”, con este se busca que se le reconozca al autor de determinada obra como tal frente a terceros; como segundo derecho de índole moral, el de “integridad” por este, el autor podrá impedir la alteración o modificación de la obra; el tercero, la “ineditud”, por este se entiende la facultad de que goza el autor de determinar si lleva o no la obra al público, o si la mantiene en el anonimato; el cuarto derecho; el de “modificación”, derecho que de manera prelativa tiene el autor, en dado caso que así lo requiera de poder realizar cambios en su propia creación; finalmente, el derecho de retracto o retiro, del cual podrá hacer uso el autor cuando desee que su obra no sea expuesta al público.

Ahora bien, ya habiendo señalado algunos conceptos y principios propios del ámbito jurídico; del derecho de autor, y en aras de continuar exponiendo aspectos fundamentales para la presente propuesta de investigación es necesario abordar el plano de lo artístico, con el ánimo de poder conceptualizar y caracterizar los diferentes elementos que conforman el arte de la danza.

Como bien se señaló en párrafos anteriores, es de interés del derecho de autor tanto las obras, literarias y artísticas, siendo esta última categoría la que cobra importancia en este proyecto de investigación, toda vez, que la danza definida por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como “el arte de bailar”, es desde antaño considerada dentro de las artes, por tanto “todas” las obras producidas en esta disciplina adquieren el carácter de artísticas por tanto son susceptibles de protección, claro está con algunas reservas que se trataran de evidenciar a lo largo del desarrollo de la investigación.

El arte de la danza, encuentra en la coreografía la forma de materializarse, o mediante la cual se crean las danzas o los bailes, está es definida de igual manera por el diccionario de la RAE, como “el arte de componer bailes” o “el arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas”. Finalmente, puede pensarse que más allá del baile o la danza como el género, es la coreografía la obra en sí protegible, tal y como lo reconocen los listados no taxativos de obras susceptibles de ser protegidas por el derecho de autor, que se encuentran en los tratados internacionales y las normas nacionales.

Con todo lo anterior se hacen claridades y se exponen algunos conceptos relacionados con la problemática propuesta que resultan de gran importancia a la hora de entender los elementos propios de cada una de las áreas y

disciplinas por estudiar e investigar y que son analizados con mayor detalle a lo largo del desarrollo de los capítulos de esta investigación.

CAPITULO I

PRINCIPIOS DEL DERECHO DE AUTOR Y SU APLICACIÓN EN EL ARTE DANZARIO

1.1. Definición e importancia del derecho de autor.

El derecho de autor, junto con la propiedad industrial son las dos vertientes de lo que en Derecho se conoce como “propiedad intelectual”; entendida esta última como “...una disciplina normativa que protege las creaciones intelectuales provenientes del esfuerzo, trabajo o destreza humanos, dignos de reconocimiento jurídico”. (Rengifo García , 1997) Teniendo en cuenta la temática y objeto de esta investigación únicamente serán abordados los temas que componen el derecho de autor del que vale resaltar que en la actualidad no existe en la doctrina un consenso respecto de su naturaleza jurídica. “Baste con señalar que existen tesis tan diversas como las de considerarlo una propiedad, un derecho de la personalidad, un derecho sui generis sobre bienes inmateriales...” (Antequera Parilli, 2007) aun cuando esta discusión es casi del todo interminable y los tratadistas

siguen apelando a las diferentes tesis desde sus perspectivas, al menos si existe una considerable aceptación de su definición e importancia.

La Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI) sostiene que:

En la terminología jurídica, la expresión “derecho de autor” se utiliza para describir los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura y las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos. (OMPI)

Conforme a la definición anterior queda claro entonces que el derecho de autor se encarga exclusivamente de los derechos que corresponden a quienes haciendo uso de conocimientos, destreza y creatividad dan origen a diversas obras de índole literario y artístico.

Ahora bien, su importancia va más allá de ser solamente la forma que el Derecho ha previsto para establecer y garantizar derechos a quienes son creadores, o intérpretes de obras artísticas y literarias, o de la mera salvaguarda de la obra como fin principal, pues resulta relevante señalar también que “La función de los derechos de autor es remunerar e incentivar la creatividad, la cual lleva a idear nuevos conocimientos, bienes y servicios” (Pulido P., N; L. Palma M. y L. F. Aguado, 2016) y es que precisamente, “sin una adecuada protección los creadores intelectuales perderían cualquier estímulo y motivación para continuar su actividad creadora y no podrían percibir la remuneración económica, traducida en bienestar material, que se deriva de la utilización de las obras” (Vega Jaramillo, 2010, pág. 7).

A todas luces la motivación es un elemento esencial. El estímulo que desde el derecho de autor se logra al garantizar bienestar a los creadores, e intérpretes respecto de sus obras, contribuye en gran medida a que se continúen con los procesos de creación.

Aun cuando no hay discusión de si en el arte de la danza existe obra protegible por el derecho de autor, como podrá denotarse a lo largo de este capítulo y en capítulo siguiente es importante analizar, estudiar, detallar y evidenciar los aspectos más importantes que este arte reviste y la manera como se ajustan dentro de la doctrina jurídica y las normas que regulan la materia (este último tema del capítulo segundo).

1.2. La obra coreográfica como objeto del derecho de autor.

El objeto del derecho de autor es la obra, aquella que tras un proceso de ideación, conceptualización, producción etc., logra convertirse en un todo llevado a la realidad, en una expresión de la creatividad de su autor; en el resultado final del proceso creativo llevado a cabo por el hombre.

La Corte Constitucional Colombiana en sentencia C-276 de 1996 sostiene que:

El objeto que se protege a través del derecho de autor es la obra, esto es "...la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser difundida y reproducida." Dicha protección está condicionada al cumplimiento de los siguientes presupuestos: el derecho de autor protege las creaciones formales no las ideas; la originalidad es condición necesaria para la protección; ella, además, no depende del valor o mérito de la obra, ni de su destino o forma de expresión y, en la mayoría de legislaciones, no está sujeta al cumplimiento de formalidades. (sentencia C-276 de 1996)

Este concepto esbozado por la honorable Corte Constitucional Colombiana, permite distinguir los principios o requisitos esenciales que debe contener un producto creativo humano para que sea considerado como obra protegible por el Derecho. La doctrina, la jurisprudencia y las leyes contemplan que solo habrán de protegerse aquellas obras de carácter literario o artístico, en cuyo contenido se pueda vislumbrar originalidad, así como que puedan ser perceptibles por alguno de los sentidos. Por tanto, de

faltar al menos uno de estos, no les será aplicable el régimen de protección desde el derecho de autor. Finalmente se excluye de manera radical de esta protección jurídica, a las ideas.

La danza, al enmarcarse dentro de la categoría o género de obras artísticas efectivamente se encuentra amparada por el derecho de autor. No es estrictamente bajo esta denominación (danza) sino que se le reconoce por el nombre que recibe la forma de construcción de las danzas o bailes, esto es, la coreografía, que etimológicamente proviene del griego “koreos” que significa danza o movimiento y “grafía” que expresa, escribir. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, entre sus varias definiciones señala que por coreografía se entiende el “arte de componer bailes” o el “arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas” (DRAE). Por lo anterior queda claro que bajo de denominación de obra coreográfica, el arte danzario encuentra protección jurídica, siempre que estas cumplan con los requisitos anteriormente mencionados y que a continuación se estudian con mayor profundidad.

1.3. De la originalidad de las obras

Este requisito cobra gran relevancia, máxime cuando el derecho de autor como bien pudo evidenciarse anteriormente, se interesa por el producto creativo del hombre, que por demás sugiere la capacidad del ser humano de proyectar elementos propios, aspectos de su mismo ser, de su personalidad; para dar origen a creaciones que los contengan.

Etimológicamente la palabra originalidad relacionada con la palabra origen, como refieren algunos diccionarios etimológicos, proviene del latín “origo” que significa “comienzo” a su vez de “oriri” que significa “nacer” o “surgir”, el DRAE, señala que origen significa principio. Por si sola la definición no da claridad de lo que el derecho de autor requiere cuando apela a este término y es precisamente por ello que alrededor de este elemento

necesario en lo que respecta a las obras protegibles por el derecho de autor, se ha suscitado una gran discusión en tanto para la doctrina no ha sido fácil poder determinar su alcance o que puede entenderse por tal.

Dos teorías son las que han dividido a muchos autores en la doctrina jurídica, “un sector defiende un concepto objetivo de originalidad, entendida ésta como algo nuevo, diferente a lo existente, y otro sector lo concibe desde una perspectiva subjetiva, viendo en la obra el vínculo con el autor, manifestado en su huella personal...” (Soler Benito , 2015, pág. 241)

Entender que el derecho de autor cuando refiere como requisito de las obras, la originalidad como algo nuevo, implicaría la imposibilidad de proteger creaciones que se han inspirado o servido de otras consideradas como originales, no habría cabida tan siquiera a las adaptaciones o a lo que se conoce como obras derivadas.

Defender la tesis que pone como sinónimas a estas dos palabras (originalidad- novedad) sería alejarse de la realidad misma de la forma de creación de algunas obras y de como muchos autores construyen su arte. En la gran mayoría de las veces se parte de un concepto conocido para crear otros tantos que aun cuando no sean una copia o iguales al primero o al original, obviamente ya no pueden ser considerados como novedosos toda vez que se han apoyado en elementos preexistentes; Si se exigiera que la obra literaria o artística debiera cumplir con un requisito como la novedad, sería limitar la protección a unas cuantas obras, como quiera que muchas de estas, por su conformación y sus características como se ha mencionado, podrían no serlo del todo.

Por lo anterior es de gran importancia comprender a lo que por originalidad sugiere el derecho de autor, al menos la teoría más aceptada. Aun cuando al parecer al menos en lo sustancial la discusión ya se encuentra resuelta habiéndose aceptado al menos por la mayoría la teoría

subjetiva, es decir, aquella que contempla la originalidad como la relación que se da entre el autor y su obra, la impronta que logra este detallar en ella, es así que la doctora Delia Lipszyc (1993) citado en Antequera (2007) sostiene que “las obras también pueden ser novedosas, pero el derecho de autor no exige la novedad como una condición necesaria para la protección”. (2007, pág. 45)

La originalidad, comporta una subjetividad de doble vía; es decir, por un lado, la construcción y desarrollo de una obra implica la concepción misma del autor, la proyección de sus ideas y la forma de expresarlas en su obra; y de otro lado, los entes o agentes externos que puedan valorar el contenido o grado de originalidad. Pues el autor, puede ver su obra como un todo original, producto de su trabajo creativo, mientras que, en aras de ser calificada una obra por una tercera persona, dicha calificación corresponderá a lo que esta conciba como original y a su conocimiento del determinado arte. Esto ocurre por ejemplo, cuando surge un conflicto en las que se cuestiona una obra; el juez la valorará o bien apoyándose de peritos expertos o apelando a lo que él subjetivamente pudiera considerar.

En el caso concreto del arte danzario, la originalidad puede llegar a generar discusión respecto de cómo se componen las obras coreográficas; muchos de los movimientos, figuras, pasos, etc., se repiten en una y otra coreografía, son muchos los coreógrafos que adoptan movimientos de uso común y los incluyen en sus creaciones, lo que en un primer supuesto, podría poner en entredicho la originalidad, pero como bien pudo verse, al derecho de autor no le interesa tan si quiera el contenido de las obras sino la forma como el autor las expresa y atendiendo lo considerado por la teoría subjetiva, que hace a un lado el concepto de novedad; los coreógrafos pueden repetir cuantas veces deseen los pasos o figuras y ello no implicará que su obra pueda ser considerada como no original.

Claro está siempre que cada uno de estos autores logre plasmar su impronta en la coreografía. Y es que, así muchos de los movimientos de uso común en la danza sean utilizados por diferentes coreógrafos es innegable que cada sujeto tiene una manera diferente de ver, expresar y proyectar aspectos como el estilo, la técnica, la estética, la planimetría, estructura, secuencia entre otros aun cuando estos elementos por si solos no sean protegibles por el derecho de autor, tal y como se detallará más adelante.

Una coreografía se realiza por un artista desde su perspectiva, atendiendo su creatividad, destreza y aplicando sus conocimientos concebidos previamente que a su vez pueden ser influencia de maestros o instructores de los que hubiere aprendido. Esto último, tampoco implica que la obra pierda su carácter de originalidad en tanto no puede pregonarse del todo absoluta. Puesto que, como se hizo mención en párrafo anterior, en una coreografía pueden concurrir elementos ya antes utilizados en pretéritas oportunidades por otros coreógrafos y no por esto podría desmeritarse el trabajo de creación realizado por un coreógrafo siempre que este nutra su obra con su propia personalidad.

Cuando por originalidad se hace alusión al sello personal o la impronta del autor, debe resaltarse que no necesariamente se está circunscribiendo o limitando a determinado estilo o técnica (aspectos que le son irrelevantes al derecho de autor) tal y como señala la doctora Soler Benito quien a su vez en su texto “propiedad intelectual en las obras escénicas” (2015, pág. 242), propone un ejemplo en el ámbito literario para dar claridad de la diferenciación referida. Precisamente y siguiendo el ejemplo dado por la doctora Soler, pero aplicándolo a la danza.

Un coreógrafo puede pasar gran parte de su vida creando coreografías con una técnica y estilismo propios del Ballet y que una vez pasados muchos años, este coreógrafo decida dejar de un lado dichas

técnicas tan perfeccionistas y decida implementar otras un tanto rústicas y menos rígidas de estilos modernos. No puede alegarse o manifestarse que las obras de este coreógrafo por el simple hecho de haber cambiado el estilo y técnica han dejado de contener su impronta. Pues aspectos como estos no definen al autor, ni su sello personal.

Por consiguiente, así el coreógrafo realizara dichos cambios, su personalidad muy seguramente seguiría viéndose reflejada en las obras. “el criterio del sello o huella personal simplemente intenta demostrar que la obra es realmente- y de manera incuestionable- de esa persona, resultado de un proceso creativo” (Soler Benito , 2015, pág. 244)

Un coreógrafo que haciendo uso exclusivamente de su destreza, habilidades, conocimientos y creatividad, de origen a una obra coreográfica muy seguramente logrará una que lo represente, en donde claramente pueda denotarse su personalidad; en mucho o poco algo singular. Pues es visto que el arte de la danza permite a través del movimiento corporal expresar emociones y sentimientos propios así como la forma única en cada sujetos los vive, los sufre y los refleja, entre otros muchos elementos que se reúnen cuando se trata de contar historias, proyectar un sin número de realidades o fenómenos o simplemente seguir un ritmo musical.

En definitiva, la discusión sobre la originalidad de las obras producto del ingenio del hombre aun cuando es de gran amplitud en la doctrina, bajo una percepción personal no es dable desconocer que por el solo hecho de ser un proceso creativo humano siempre que se haga de manera consiente y no simplemente pretenda copiarse una obra, de por sí ya se está frente a un ámbito subjetivo propio de quien realiza dicho proceso, puesto que este en sus primeras etapas de ideación y planificación de lo que después se convertirá en una obra formal, ya ha debido desarrollar un concepto así como haber impreso de manera innata sus características particulares desde el

mismo plano mental, es decir, su impronta y una vez expresada podrá ser apreciada y consecuentemente susceptible de la protección jurídica correspondiente.

1.4. Perceptibilidad- expresión y exteriorización de las obras

Todas las obras, independientemente del arte, las ciencias o las letras deben tener la cualidad de ser perceptibles por uno o varios sentidos. Lógico es, al menos para lo que al Derecho respecta toda vez que este requiere que toda creación del hombre para ser considerada obra, debe salir de la órbita del pensamiento en procura de que le sean concedidas las prerrogativas por él contempladas; de lo contrario no habría lugar a pregonar tales garantías, . La perceptibilidad y la forma de expresión, encuentran una estrecha relación con el principio de exclusión de las ideas, como pudo verse en párrafos dedicados a este, para que el derecho de autor proteja una creación ésta debe haber superado el plano de lo mental y haber adquirido una forma. De allí, que una vez el autor le da forma en el mundo físico o exterioriza lo que previamente y de manera mental ha conceptualizado, consecuentemente ésta adquiere la característica de poder ser percibida por los sentidos sin importar la forma en que estén expresadas; pues no todas las obras pueden expresarse o exteriorizarse de la misma manera.

Respecto a la forma de expresión, y exteriorización debe resaltarse que tal y como lo ha concebido la doctrina, no se exige o impone una única forma.

La mención contenida en el mismo dispositivo al referirse a las obras 'cualquiera que sea el modo o forma de expresión' implica también, por una parte, que carece de relevancia el modo como la creación puede ser divulgada...y, por la otra, que tampoco importan la manera de exteriorizarse... (Antequera Parilli, 2007, pág. 45)

Las artes, quizá están hechas para ser apreciadas o comunicadas directamente al público, para su disfrute, por tanto su forma de representación más consecuente es la que permita un contacto directo con

este y en la que pueda apreciarse todo su belleza, su estética, aunque a veces esto implique que sean efímeras, como sucede cuando la danza es interpretada en un escenario.

La coreografía por su parte, no tiene una única forma de expresión, aun cuando las danzas o bailes encuentran en la escenificación o puesta en escena su máxima forma de expresión ello porque es allí donde de manera más natural se puede visualizar un trabajo de realización que pudo haber durado poco o mucho, así como donde se logra una conexión más próxima con el público, con los sentimientos y las emociones, tanto de quienes las interpretan como de quienes las aprecian. Existen otras formas expresarla, y tal vez la que más se ajusta a la definición de coreografía es la notación que se hace de la secuencia de pasos de baile o bien por medio de gráficos en un papel o la descripción de los movimientos.

Esta forma de expresión de la coreografía, responde a la necesidad de plasmar los movimientos y figuras en aras de garantizar su perdurabilidad, y recordación. Vale destacar que genera gran dificultad como quiera que no exista univocidad a la hora de representar una coreografía en el papel. Un giro, un salto, una alzada, una extensión de extremidades, un movimiento o una figura pueden ser graficadas de innumerables formas aun cuando puedan corresponder a una misma manera de ejecutarse.

Tampoco existe una sola manera de llamar o nombrar a las muchísimos figuras y movimientos. Son algunos géneros específicos de danza que han propendido por una técnica más rigurosa lo más cercano es la técnica del ballet y otros géneros de danzas de salón y de ellos se ha heredado tal vez la forma más conocida de denominar algunas posturas de baile y algunos nombres para movimientos específicos pero que no son aplicados en todos los estilos de este arte, de allí que a la hora de graficarse en el papel, puedan ser diversas las maneras de plasmarlo y de entenderlo.

La danza, a diferencia de la música le ha costado desarrollar un lenguaje propio y universal,

La cultura europea y de hecho todas las culturas, a menudo han tratado de inventar un lenguaje universal y perfecto, que podría expresar con rigor los contenidos y ser muy comprensibles para todas las personas. En esta búsqueda han participado varios campos de conocimiento, y ha sido a menudo promovido por la voluntad de sanar la antigua herida de Babel. No obstante parece inevitable el fracaso si tenemos en cuenta las restricciones intrínsecas: ser más riguroso implica menos claridad y viceversa. (Vera Fernández , 2009)

Lo más cerca que ha estado la danza de brindarse y servirse de un lenguaje universal fue a partir de los métodos de notación coreográfica y del movimiento de Rudolf Von Laban y el método de Benesh.

...la notación de Benesh representa fundamentalmente el aparato anatómico del bailarín pero también la de cualquier otro sujeto de movimiento pues también se ha aplicado en estudios ergonómicos o zoológicos. Su objetivo principal es describir la dinámica de un cuerpo, a diferencia de otras notaciones como por ejemplo la Labanotation, que reproducen primordialmente configuraciones espaciales. Esta última notación conocida también como Kinetography Laban fue formulada anteriormente por el artista y teórico de la danza húngaro Rudolf Laban (1879-1958) y su alcance va mucho más allá de la pura representación del cuerpo en el espacio y el tiempo. (Pocostales Merce, 2016)

Lo cierto es que aun cuando existen varios métodos para la escritura de la danza no son lo suficientemente conocidos y acogidos a nivel mundial lo que permite entrever que en la práctica no es fácil y se requiere de mucho estudio poder describir los movimientos de manera precisa para que puedan ser comprendidos por la gran mayoría de personas, precisamente porque no todos entienden el comportamiento de los movimientos de una sola e incuestionable manera.

En síntesis, las danzas, bailes o coreografías, pueden ser expresadas de diversas maneras, que como pudo denotarse en los párrafos anteriores,

van desde la comunicación directa al público, hasta la descripción y representación gráfica de movimientos. El coreógrafo está en la libertad de representarlas en cualquiera o en todas las formas posibles. Siempre que cumplan con los requisitos exigidos por el derecho de autor serán susceptibles de protección.

En atención a la exigencia de la perceptibilidad de las obras es importante resaltar que no debe confundirse el término expresión con el de fijación, son varios los autores que refieren que en ocasiones se suelen confundir estos dos términos “este requisito frente al derecho de Autor puede ser una importante fuente de debates por su estrecha relación con el principio de materialización (fijación)”. (Márquez Robledo , 2004, pág. 87). La fijación, que tampoco es un requisito exigible para la protección de las obras, solamente alude a la colocación de la obra en un soporte físico, como una hoja de papel, un disco, etc. La fijación solamente se convierte en requisito exigible cuando las normas así lo imponen. Por ejemplo, una danza que sea comunicada directamente al público, es una obra que ha adquirido ya una forma, es decir, ha sido expresada, así no haya sido filmada, gravada o su coreógrafo no haya hecho una descripción o una representación gráfica de la misma, esta será igualmente una obra protegible.

El hecho de que la coreografía no se contenga en un medio físico no conlleva su consideración o no de obra protegible por el Derecho. En lo único que este aspecto, (fijación) pueda o no influir es en aras de dirimir un conflicto en que se requiera prueba de la existencia y de su autoría.

1.5. Exclusión de las ideas

La doctrina como la jurisprudencia han sido claras en señalar como se indicó anteriormente, que no es otro el objeto del derecho de autor sino la obra formal, y sostiene que quedará excluido de dicha protección, las ideas.

“el derecho de autor no protege ideas, sino que son objeto de protección de tal disciplina la materialización, la concreción que el autor hace de las ideas generales y abstractas. Como se dijo, las ideas no pertenecen a nadie, pues son libres y puede utilizarlas cualquier persona” (Ríos Ruiz , 2009, pág. 24)

La anterior cita refleja las razones por las cuales la doctrina del derecho de autor ha defendido la tesis que excluye a las ideas, precisamente por encontrar que la esfera del pensamiento, el plano meramente mental no puede circunscribirse o ser apropiado por una o varias personas en particular. Solamente serán protegibles cuando estas trasciendan de ese plano y se concreten, es decir, una vez estas adquieran una forma. Por tanto se requiere que la persona que las contiene, si es su deseo, las proyecte al mundo exterior, para que así sean cobijadas por el derecho de autor.

En relación con la exclusión de las ideas, manifiesta la doctora Soler Benito, como crítica respecto de este principio, la imposibilidad de separar el proceso mental previo que realiza cada persona para luego dar origen a una obra, puesto que cada una de ellas parte de una o varias ideas, (Soler Benito , 2015) Es innegable que el desarrollo creativo conlleva por sí mismo una planificación interna, mental, de pensamiento, pues toda obra surge a partir de ideas que el autor ha representado mentalmente, para así posteriormente proyectarlas, desarrollarlas y convertirlas en una obra.

Es así, que una coreografía, baile o danza además de requerir un montaje y de innumerables ensayos para su aprendizaje y perfeccionamiento, el coreógrafo ha debido desplegar un proceso interno, en el que entre otras muchas cosas ha habido un aspecto motivante o de inspiración, así como que ha considerado, o reflexionado sobre la historia que desea contar, si es que pretende hacerlo, o si simplemente es un baile genérico y que no tiene argumento específico. Así como también pensar los pasos o rutinas que desea incluir, la música que utilizará, la planimetría, las secuencias de los movimientos que se desean incorporar e incluso la

cantidad de personas que habrán de participar de la coreografía, bien sea grupal, de pareja o un solo.

Con lo anterior no se pretende defender la inclusión de las ideas como protegibles por el derecho de autor, solamente como señala, la doctora Soler, esto se contempla tal vez como la única crítica posible a este principio; con el único objetivo de evidenciar lo importante que son las ideas en el proceso creativo, es más que claro y consecuente la imposibilidad de otorgar dicha protección, más aun cuando como se mencionó anteriormente, las ideas no pertenecen a nadie, son de uso común, protegerlas significaría dejar casi que inoperante al derecho de autor.

Porque si las ideas estuvieran protegidas por sí mismas y hubiera existido el derecho de autor en la época del renacimiento, ninguno de los maestros del arte universal habría podido invocar la protección autoral de sus madonas, de sus bautismos, de sus santos o de sus crucifixiones, ya que se trata de imágenes, figuras, personajes o hechos conocidos ampliamente por los cristianos... (Antequera Parilli, 2007, pág. 48)

El ejemplo anterior bien detalla la razón por la que no hay cabida a la protección de las ideas, por cuanto de una misma idea pueden surgir cientos de maneras de expresarlas, y lo que finalmente se protege es imprescindiblemente la forma como cada autor lo hace.

Trayendo el ejemplo a la danza, si las ideas se protegieran, tal vez sería imposible reconocer protección a las coreografías en tanto, muchos de los movimientos o pasos que componen la danza, son fruto de la inspiración que surge a partir de otros elementos propios del mundo natural, como el movimiento de las olas, de los animales, del viento, los arboles etc., que son altamente conocidos por todos y que básicamente hacen parte del movimiento o la capacidad corporal de los animales, del hombre o de la mera naturaleza de los fenómenos.

Desde la vivencia personal en el mundo de la danza, puede decirse que los saltos, giros, acrobacias, piruetas, figuras, utilizados en las coreografías no son más que el reflejo del mismo entorno en el que se ha desarrollado la humanidad. En definitiva, si estos elementos fueren protegibles por si solos, no habría forma que en la danza se reconocieran derechos sobre las coreografías.

En síntesis, debe recordarse en este sentido que el Derecho únicamente protege las obras formalmente dichas, una vez son expresadas, por tanto no se protegen las ideas a partir de las cuales son creadas, solamente la forma que estas adquieren cuando son exteriorizadas y cumplen con los requisitos de originalidad y de hacer parte de algunos de los géneros reconocidos por el derecho de autor, esto es literarios, o artísticos.

1.6. De otras exclusiones en el arte de la danza.

No todos los productos creativos del hombre encuentran amparo en el Derecho, como se ha venido mencionado, solo se reconoce protección a lo que en derecho de autor se entiende por obra. Son pocas las referencias que la doctrina realiza respecto de aquellos productos creativos que el hombre desarrolla y que no se ajustan dentro de lo que el derecho de autor contempla como obra formal, a pesar de que pudieren cumplir con los requisitos esenciales, esto es, que pertenezcan al campo de la ciencia, las artes o las letras, que revistan originalidad y que a su vez sean perceptibles por los sentidos. Quizá esto ocurre por cuanto los principios que han regido el derecho de autor desde sus tiempos más remotos, determinaron y definieron en un sentido estricto el objeto protegible, aun cuando como refiere el diccionario RAE, por obra pueda entenderse “cualquier” producto intelectual creado por el hombre.

Como ya se hizo mención, el derecho de autor reconoce a la coreografía como objeto protegible, pero entendida como la escritura de la

danza, o según la RAE como la composición de bailes creados a partir de la reunión o conjunto de pasos y figuras (DRAE) definición de la que se excluye a los pasos desde su individualidad, es decir, solo se protege el conjunto de pasos sucesivos estructurados e incorporados en una secuencia, pero no a cada uno por separado. Un solo paso o movimiento individual y estático no se ajusta a lo que de modo general y etimológicamente puede entenderse por coreografía lo que los alejaría de la protección que brinda el derecho de autor.

Proponer este tema únicamente se dirige a cuestionar si es o no admisible la protección de algunos pasos de baile como objetos del derecho de autor; ciertamente son producto del intelecto y la creatividad del hombre, original y perceptible por los sentidos. Valga la pena resaltar que se hace alusión al término “algunos” en vista de que no todos los pasos de baile logran cumplir a cabalidad con los requisitos enunciados por lo menos no todos pueden considerarse originales.

Hoy más que nunca se cuestiona si los pasos individuales de baile deben ser protegidos por el derecho de autor, luego de que, como lo refiere los periódicos digitales como “Clarín”, y “LA NACIÓN” de Argentina y la plataforma “Microjuris” de Puerto Rico, y muchos otros medios de comunicación a nivel mundial, se hubiera desatado una ola de demandas en los estrados judiciales de Estados Unidos en las que los accionantes sostienen que les fueron vulnerados los derechos de autor sobre pasos de bailes creados por ellos, que se volvieron virales por la redes sociales y posteriormente fueron utilizados sin autorización por la productora de videojuegos “Epic Games” en un juego que lleva por nombre “Fortnite Battle Royale”.

Los medios de comunicación han señalado que entre los demandantes se encuentra el actor Alfonso Ribeiro, famoso por haber

interpretado Carlton Banks en la serie estadounidense “El príncipe del Rap” cuyo personaje realizaba un paso muy singular, así como también un famoso rapero estadounidense conocido como “Milly Rock” que ha subido a las plataformas digitales la ejecución de varios pasos de baile desarrollados por él y finalmente la madre del menor Russell Horning quien se hizo famoso luego de publicar un video ejecutando un paso al que lo nombro “floss”. Y que ha sido reproducido en innumerables ocasiones y realizado por famosos artistas no solamente bailarines.

Aunque en la actualidad este tipo de procesos jurídicos no prosperen a favor de los artistas, hoy día es necesaria la discusión al respecto; pues los pasos de baile en el mencionado videojuego, así como sucede en videos, películas y otros medios, nutren, contribuyen en la creación de identidad y aportan de manera considerable en el concepto mismo del producto.

Es del todo reprochable que el autor de dichos pasos no reciba los créditos que merece, ni tampoco los réditos económicos por su creación; teniendo en cuenta que las producciones entiéndase por estos los videojuegos, videos musicales, películas etc., generan dividendos que en varias ocasiones resultan ser bastante considerables y que en gran medida su recepción, acogida y popularidad en el mercado se deben a esas características particulares logradas a partir de elementos distintivos como los pasos de baile; ejemplo claro el videojuego “Fornite”.

Si bien, tiene razón el derecho de autor cuando desconoce a los pasos individuales como objetos protegibles, - pues si lo hiciera, sería del todo desproporcionado y conllevaría a la monopolización incluso hasta de movimientos corporales naturales del ser humano - , no le es dable desconocer del todo, que ciertamente, aun cuando no todos los pasos cumplen con las exigencias del derecho de autor, unos pocos si lo hacen y son frente a esos pocos que el Derecho debe prestar atención, manifestarse

y hacer extensivo su alcance en aras de dar cumplimiento a los principios básicos y a su razón de ser, que es brindar garantías a los productos y a los autores que hacen uso de su intelecto, de su creatividad para dar origen a las obras, máxime cuando del derecho de autor se pregona, que es una herramienta con la que se busca motivar a los creadores para que no dejen de realizar su trabajo.

1.7. Elementos irrelevantes para el derecho de autor.

En la doctrina así como en la jurisprudencia se han estudiado varios elementos que si bien, son importantes para los autores y el desarrollo de su labor o proceso de creación no lo son para el Derecho, o por lo menos no para la consideración de la salvaguarda de la obra. El primero de estos elementos, “la forma de expresión de la obra”, ya fue expuesto anteriormente cuando se hizo referencia a la perceptibilidad y exteriorización, quedando claro pues que al Derecho le es irrelevante la manera como el autor decida expresar sus creaciones, bien por medio de palabras, gráficos, o comunicación directa al público, entre otros. Los demás elementos que son intrascendentes para el derecho de autor, están directamente relacionados con valores estéticos, tipo de obra y el uso o motivo por el cual fue creada la obra.

Es un principio aceptado en derecho de autor, que la protección legal otorgada a la obra es independiente del género (artístico o literario), la forma de expresión (escrita, sonora, audiovisual, etc), mérito (pues este es un concepto subjetivo que corresponde al ámbito de la crítica y no del derecho) y destino (por ejemplo, creada para ser utilizada en la promoción de un producto o servicio) de la obra. (Vega Jaramillo , 2010)

A parte de los elementos irrelevantes para el Derecho que menciona el doctor Vega Jaramillo, esto es, el mérito o finalidad de la obra, el género, el destino y la ya analizada “forma de expresión”, la doctora Soler Benito,

detalla otros tantos como la técnica, el contenido y la ejecución personal de la obra.

1.7.1. El género

Al derecho de autor le es irrelevante a qué género pertenezcan las obras, pues a cada una ha de brindarle protección en las mismas condiciones, siempre que cumplan con los requisitos analizados anteriormente.

A partir de la anterior apreciación respecto del género, es importante señalar que al interior de cada uno de estos (literario o artístico) se encuentran también otras tantas subdivisiones o categorías que de igual manera no deben tenerse en cuenta en la consideración para la protección de las obras. Por tanto en lo que a las artes respecta,

“no puede señalar un arte mayor o un arte menor; no puede distinguir – para hacer un juego de palabras - entre un primer arte y un séptimo arte. Pues para el legislador, las artes han de ser todas ellas iguales y no debe detenerse en este tipo de taxonomías...para proteger o dejar de proteger una obra” (Soler Benito , 2015, pág. 228)

Así de igual manera aplica para cada género, categoría o división que pueda realizarse al interior de cada una de las artes, por ejemplo, en la danza existen varios géneros, que van desde clásicos, contemporáneos, modernos, populares y otros tantos, y todos deben ser valorados por el Derecho sin ningún tipo de distinción (salvo los folclóricos que como se verá en siguientes capítulos tienen ciertas características por los que el Derecho hace algunas diferenciaciones) el gusto por uno u otro no puede conllevar al desconocimiento de las obras coreográficas que se desarrollen en el marco de estos.

1.7.2. El mérito, fin y destino de las obras

El mérito es un elemento que ha sido excluido de manera categórica con relación a las obras. Por mérito de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se entiende el “derecho a reconocimiento o alabanza” o el “valor e importancia de una persona o de una cosa” (DRAE) al respecto menciona la doctora Soler Benito que:

Sin duda el más difícil de dejar a un lado cuando apreciamos una obra, es el de que no se debe tener en cuenta el mérito de la obra, o de su autor. De manera literal, puede decirse, en efecto, que el criterio de mérito de una obra, su calidad artística o su éxito comercial son – y han de ser- indiferentes para el derecho”. (Soler Benito , 2015)

Efectivamente es difícil separar el arte o la literatura de los calificativos más aun cuando usualmente por su contenido y objeto de estudio se les relaciona con la belleza, estética o calidad, Lo cierto es que al Derecho poco le resulta relevante adentrarse en valoraciones de ese tipo. Por tanto no se exige que la obra deba cumplir con ciertos niveles estéticos ni encuadrarse en determinados adjetivos. Lo relevante para el Derecho como se precisó en párrafos anteriores, es que la obra sea producto del intelecto del hombre y sea reflejo del trabajo personal de su autor en el que se pueda denotar su esencia como sujeto creador.

Las danzas, así como todas las artes y las cosas en general pueden ser apreciadas y valoradas de manera distinta y esto solamente responde al gusto personal de quien las evalúa o las observa. Desde un punto de vista diferente al Derecho, es decir desde una valoración de tipo cultural, social, académico, técnico, entre otros, son muchos los elementos que se pueden llegar a analizar, en aras de realizar la valoración de una obra coreográfica. Su contenido, la forma en que este fue elaborado por su autor, la estética, la manera como se expresan los sentimientos, emociones, las representaciones

que de elementos de la naturaleza, de historias o costumbres se hagan, la planimetría, estereometría, ejecución y su puesta en escena; son elementos estos que puede servir para juzgar una coreografía, de poco o muy bella, de muy técnica o no, desde la percepción de expertos en danza, pero en definitivas todos estos elementos y consideraciones se alejan de lo que se pretende desde un ámbito jurídico cuando se habla de derechos de autor.

Las consideraciones u opiniones que pudiera tener una persona del mérito, la belleza, estética de una obra etc no puede ponerla en entre dicho ni como obra, ni como objeto protegible por el Derecho. Tampoco así lo elemental o no que sea el proceso de creación, pues algunas obras conllevan un trabajo más dispendioso y costoso que otros; unas creaciones pueden imponer en su autor mayores cargas y exigencias para su elaboración, mientras otras pueden resultarle más fáciles y económicas. Aspectos que solamente conciernen a quien las realiza y que si bien pueden generar diferentes emociones y opiniones por parte del público o quien las observa, distan mucho de lo que al Derecho corresponde.

De modo que si a alguien le tomó siete años realizar una coreografía o solo siete minutos, que le haya invertido elevadas cantidades económicas, o ninguna, que el resultado sea algo estéticamente bello a los ojos de todo el mundo, o al contrario, todo eso es o debe ser absolutamente indiferente de cara a la protección por los derechos de autor. (Soler Benito , 2015)

Mucho menos podría tenerse en cuenta lo exitosa que resultare ser. Esto es realmente importante porque si bien en la danza hay muchas coreografías que han alcanzado la fama y el reconocimiento de su autor por haber hecho parte de grandes espectáculos, no todas logran alcanzar tan elevados niveles de popularidad, menos aun cuando en realidad no existe una industria desarrollada en este arte como si ocurre en otras como la música, el cine, y el teatro.

La danza, desde un apreciación personal, no es un arte que aun haya logrado encontrar en el mercado o el comercio una posición importante, no es usual el comercio de coreografías o la celebración de contratos para desarrollar una, y cuando se hace parece depender de otras artes, por ejemplo las coreografías que se utilizan en los videos musicales, en las películas, en el teatro y en los musicales, y en algunos tantos otros eventos en las que se usan para amenizar parte de un show a manera de apertura, interludio, o cierre. Las demás coreografías que no son pocas tan solo se quedan en la presentación al público que en la mayoría de las veces se hace para animar o deleitar eventos, festividades o celebraciones o concursos.

Con lo anterior no se pretende desmeritar a unas y a otras. Simplemente se realiza a modo de ejemplo para denotar lo acertado e importante que resulta ser la irrelevancia del mérito en las obras desde el punto de vista del Derecho, pues si se tuviera en cuenta aspectos como lo bello, lo complejo, extenso o lo comercial que puedan ser las obras; conlleva a una discusión interminable sobre los métodos para medir este tipo de aspectos, así como la inevitables exclusión de muchas obras de la protección del Derecho al menos en cuanto a su éxito comercial, pues como se mencionó en párrafo anterior, el fin principal de la danza no es llegar a crear impacto desde el ámbito comercial, no porque no sea el deseo de los coreógrafos, sino por las mismas dinámicas e intereses del mercado en donde el arte de la danza no cobra gran relevancia al menos no en Colombia.

Tampoco así importa el fin para el que haya sido realizada la obra o el destino que su autor disponga. En la danza hay desde autores que se dedican a la creación de coreografías para un entorno comercial por tanto se lucran de estas, como hay otros quienes tan solo lo realizan con el ánimo de mostrar su arte y participar en eventos culturales y artísticos.

Como anteriormente se menciona, existen coreografías que han hecho parte de grandes espectáculos, presentadas ante miles y millones de espectadores, televisadas, que han sobrepasado fronteras, que han sido presentadas ante personajes famosos, de la realeza o que han sido utilizadas por artistas reconocidos; también hay otras tantas se han creado para eventos más locales, para fiestas culturales de colegios, universidades, fiestas populares y demás. La diferenciación resulta irrelevante a la hora de ser protegidas por el Derecho. El hecho que una coreografía haya sido presentada en un reconocido escenario o evento al que se le invirtió grandes cantidades de dinero; de ningún modo hace menos a la que tan solo fue elaborada para un evento de pequeñas proporciones y con un reducido presupuesto o utilizaría. El Derecho ha de ver a una y otra por igual. Es importante reiterar que solo importan los requisitos esenciales previamente señalados.

1.7.3 La ejecución personal.

Este es un criterio del que poco se ha ocupado la doctrina, o al menos son pocos los autores que lo refieren, y que categóricamente no es menos importante que los demás previamente analizados.

No todas las veces las obras son ejecutadas por sus autores, menos lo es cuando se está frente a obras escénicas, que como la palabra misma lo indica, son obras que se materializan o cobran vida por decirlo de alguna manera una vez son llevadas al escenario, (entre ellas la coreografía). Para que esta clase de obras lleguen a lo que es tal vez su fin último (su comunicación al público) han debido de pasar por varias etapas, de las que se pueden distinguir al menos las más comunes (en tanto un proceso de creación y producción pueden requerir de otras tantas fases o etapas). Una primera de ideación, única y exclusiva del o de los autores; una segunda etapa de exteriorización de las ideas en las que el autor se puede servir o

apoyar de terceros para que le contribuyan a plasmarlas, una tercera de producción y realización de montajes y finalmente la ejecución.

Como pudo denotarse, existen obras, en las que no necesariamente el autor ha de estar implicado en todas las etapas y menos en la ejecución cuando se trata de obras escénicas en las que puede participar o no dependiendo las dinámicas de las mismas y no con ello pierde su calidad de tal.

La doctora Soler Benito al referirse de manera exclusiva a este criterio (ejecución personal de la obra) y en tratándose particularmente de la actividad de los directores de escena en el teatro, y de los coreógrafos de la danza señala que “Ni director ni coreógrafo ejecutan de manera personal la obra escénica, sino que realizan una ‘prefiguración’ de una obra, que los intérpretes/actores se encargan de dar forma real a través de su interpretación” (2015, pág. 65). Uno de los más claros ejemplos, como lo señala la doctora Soler, en cuanto a la no ejecución personal de la obra ocurre en la danza, donde el autor o coreógrafo casi que de manera general únicamente se dedica a realizar la coreografía, y posteriormente son terceras personas o bailarines quienes siguiendo las directrices de este, de la planimetría y secuencia de los pasos la ejecutan y son ellos los que la comunican al público luego del proceso de montaje.

Este criterio de la ejecución personal de las obras no las condiciona frente al derecho de autor, ni tampoco cuestiona su originalidad, pues como ya se analizó anteriormente, solamente se requiere que el autor logre dejar su impronta, en tanto por la realidad misma y la forma como se construyen, producen y proyectan las artes, especialmente en la danza se está lejos de que sea siempre el autor quien las ejecute, aun cuando exista ocasiones que sea así, no es la regla general.

1.7.4. Ausencia de formalidades

Este es un principio que no reviste mayor discusión y que a diferencia del criterio de la “ejecución personal de la obra” anteriormente detallado, si se encuentra ampliamente analizado por la gran mayoría de autores que se dedican de manera especial al estudio del derecho de autor. La “ausencia de formalidades” sugiere la falta de requisitos, o la no necesidad de determinados trámites para que el derecho de autor proteja las obras, más allá de los requisitos esenciales que deben tener estas y que ya en varias oportunidades se han mencionado.

El doctor Márquez Robledo al tratar este principio sugiere que “... se entiende que la protección para una obra bajo las leyes del derecho de autor se obtiene de forma inmediata desde el momento mismo de la creación... sin necesidad del registro o formalidad alguna” (Márquez Robledo , 2004), tal y como de igual manera lo denota el doctor Márquez, es importante realizar la salvedad que para que la obra exista como tal, ha debido ser expresada en alguna de las formas posibles, en tanto no se protegen las ideas, en atención a esto es más conveniente señalar que la protección se obtiene inmediatamente es expresada la obra sin necesidad del cumplimiento de formalidades. En el mismo sentido señala el doctor Rengifo García “el derecho de autor se adquiere automáticamente, tan pronto como la obra pueda reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocerse” (Rengifo García , 1997)

En atención a lo anterior, toda obra coreográfica que cumpla con los requisitos esenciales, será susceptible de protección una vez haya sido expresada en cualquiera de las formas posibles, sin necesidad de que deba cumplirse alguna formalidad, o requisito adicional

Caracterizar todos los elementos propios del derecho de autor y relacionarlos con un arte específico como la danza, permite de un lado identificar su aplicabilidad en los diferentes escenarios o aspectos que proponen las

dinámicas en este arte y a su vez indicar algunas de las dificultades que se suscitan de igual manera cuando quiera que se reflejan y se detallan desde la óptica de las particularidades naturales de este arte.

El análisis y la descripción del objeto, elementos irrelevantes y principios del de derecho de autor realizado a lo largo de este primer capítulo son de gran importancia en aras de dar cumplimiento a lo planteado en el primero de los objetivos específicos propuestos en esta investigación y por consiguiente contribuye al acercamiento de la información requerida para la consecución del objetivo general, estos es, establecer el alcance de la normatividad colombiana del derecho de autor frente a los coreógrafos y bailarines, como quiera que aspectos como estos definen en gran medida la manera con han de formularse las normas, toda vez que estas se realizan a partir o sobre la base de unos criterios rectores y que son casi que de manera general universalmente aceptados.

CAPÍTULO II

MARCO JURÍDICO DEL DERECHO DE AUTOR EN COLOMBIA Y SU PROTECCION A LA OBRA COREOGRAFICA

1.1. Introducción

En Colombia con el paso del tiempo se han creado y a su vez se han adoptado diversas normas jurídicas de carácter internacional; a través de las cuales se han blindado jurídicamente las creaciones producto del intelecto del ser humano, es decir, normas que regulan el derecho de autor. Todas estas desarrolladas a partir de los principios rectores del derecho de autor y con el ánimo de reconocer la actividad y trabajo de creación de los seres humanos.

1.2. Normatividad internacional del derecho de autor

En la búsqueda e interés de los diferentes estados e instituciones alrededor del mundo, por reconocer y garantizar a los autores la protección de sus obras literarias y artísticas se han creado varias herramientas o instrumentos jurídicos, siendo tal vez el más representativo de estos, el Convenio de Berna de 1886, enmendado por última vez en septiembre de 1979, Y aprobado en Colombia mediante la Ley 33 de 1987. El cual como lo indica la reseña de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), se rige por tres principios, el primero de ellos conocido como el principio de “trato nacional” señala que todas las obras originarias de un país de uno de

los estados contratantes deberá recibir la misma protección en todos y cada uno de estos como si se tratara de una obra nacional.

El segundo principio, refiere que la protección de las obras no ha de depender del cumplimiento de requisitos o formalidades, es decir que se protege de manera automática. Finalmente el tercer principio, denominado como “principio de independencia” sostiene que la protección es independientemente de la existencia o no protección en el país de origen de las obras.

Este convenio recoge los principios esenciales del derecho de autor desarrollados por la doctrina jurídica y a su vez señala las pautas y condiciones mínimas de protección de las obras artísticas y literarias.

Así también, mediante la Ley 48 de 1975, Colombia se adhiere a otros dos instrumentos internacionales para la protección de los derechos de autor y derechos conexos, el primero de ellos, la Convención Universal sobre Derecho de autor de 1952, sus protocolos I y II y el segundo, la Convención de Roma de 1962, ésta ya no dirigida directamente a la obra, sino a las interpretaciones y ejecuciones que se hagan de esta, por tanto propende por el reconocimiento y salvaguarda de los derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes tema a tratar en el último capítulo de este documento.

Son estos los tres instrumentos internacionales quizá de más relevancia (sin ser los únicos); encargados de reunir los principios generales del derecho de autor, señalar las normas y condiciones mínimas de protección, así como procurar un trato igualitario a todas las obras y sus autores de los países contratantes.

De otro lado, Colombia en atención al artículo 227 constitucional, y en desarrollo de los principios constitucionales de integración y cooperación internacional, se ha hecho parte de algunas organizaciones internacionales

con el ánimo que de manera conjunta se analicen y se atiendan los diferentes fenómenos y realidades económicas, políticas y sociales. Entre estas se destaca la Comunidad Andina (CAN). La cual fijó sus objetivos de integración a través del acuerdo de Cartagena del 26 de mayo de 1969. Actualmente se encuentra conformada por los países de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú. El objetivo principal del pacto andino como también se le conoce, es “alcanzar un desarrollo integral, equilibrado y autónomo, mediante la integración andina, con proyección hacia una integración sudamericana y latinoamericana” (CAN).

A ésta organización subregional (Comunidad Andina de Naciones), los estados miembros reconociéndose mutuamente como soberanos le ‘trasladan’ ciertos poderes normativos, jurisdiccionales y ejecutivos para que ésta, en la búsqueda del interés comunitario de todas las naciones parte, dicte una serie de normas que tienen el carácter de supranacionales. (Márquez Robledo , 2004)

Como bien puede denotarse, el hecho que Colombia haga parte de la integración de la comunidad andina implica que le cede ciertos poderes, lo que conlleva a que las normas expedidas al interior de esta organización deban ser aplicadas por el ordenamiento interno de manera prevalente. A respecto la Corte constitucional Colombiana en sentencia señala que: “Este traslado de competencias, al ser ejercidas, da lugar a un conjunto de regulaciones que constituyen propiamente la materia del derecho comunitario, de las cuales se predica la preeminencia y la aplicación preferencial frente al derecho interno” (Sentencia C 155- 1998)

En el mismo sentido se manifestó el Tribunal Andino de Justicia, en proceso 2-IP-88 cuando indicó que:

La doctrina prevaleciente, por ello mismo, se inclina con toda decisión por el principio de la aplicación preferente del derecho comunitario, siempre que con él entre en conflicto el derecho interno o nacional.

De tal suerte, la norma interna que sea contraria a la norma comunitaria, que de algún modo la contradiga o que resulte irreconciliable con ella, si bien no queda propiamente derogada, dejará de aplicarse automáticamente, bien sea anterior o posterior a la norma integracionista.

Por tanto, la Decisión 351 de 1993, del “Régimen común sobre derechos de autor y derechos conexos” dictada por la Comunidad Andina debe ser aplicada de manera preferente en relación con las normas internas que regulan la materia. “solo en forma supletiva o integrativa se aplicará la ley interna, es decir, ante el silencio de la norma comunitaria o cuando está expresamente se remita a la legislación nacional” (Rengifo García , 1997). Pues la norma comunitaria, permite a los estados de manera autónoma determinar algunos criterios particulares siempre que estos no vayan en contra vía, ni resulten más gravosos para los autores y sus obras.

1.3. El derecho de autor en la constitución política de Colombia de 1991

Aun cuando en Colombia, como pudo denotarse en los aspectos preliminares de este documento, desde mucho antes de ser promulgada la constitución de 1991 ya se habían dado grandes pasos para el reconocimiento de los derechos de los autores y se habían dictado diversas normas en la materia (de las cuales al menos la Ley 23 de 1982 se encuentra vigente), fue decisión y querer del constituyente dar fundamento constitucionalmente a la propiedad intelectual, por consiguiente al derecho de autor.

Es así que en el capítulo segundo “de los Derechos Sociales, Económicos y Culturales”, artículo 61, se señala que “El Estado protegerá la propiedad intelectual por el tiempo y mediante las formalidades que establezca la ley”. Sea por tanto necesario remitirse a las normas específicas

que por demás al tenor del artículo 124 de la constitución es de competencia del Congreso de la República, la creación de todas las leyes necesarias “Regular el régimen de propiedad industrial, patentes y marcas y las otras formas de propiedad intelectual”., entiéndase por “y las otras formas de propiedad intelectual” las relacionadas con las creaciones de índole literario y artístico, es decir, el derecho de autor, entre tanto las otras hacen referencia a la propiedad industrial.

1.4. La obra coreográfica en las normas internacionales y nacionales del derecho de autor

No existe discusión o puesta en duda la protección del arte de la danza a través de del derecho de autor; toda vez que al interior de las normas tanto las de orden internacional como las nacionales contemplan a la coreografía, que como pudo verse en capítulo anterior es definida por la RAE como “el arte de componer bailes”, como una de las obras protegibles por el derecho de autor.

El convenio de Berna, la Decisión 351 y la Ley 23 de 1982 contienen una lista ilustrativa de las obras de las que se pregona su salvaguarda. La primera de estas, (Convenio de Berna) en su artículo segundo numeral primero señala que: “1) Los términos "obras literarias y artísticas" comprenden todas las producciones en el campo literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como... las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas...”.

Al ser este un instrumento jurídico internacional, impone a todos los países que lo ratifican, acoger cada uno de los principios y directrices en él impartidos, así lo señala el mismo artículo esta vez en su numeral sexto “6) Las obras antes mencionadas gozarán de protección en todos los países de la Unión. Esta protección beneficiará al autor y a sus derechohabientes.”; por consiguiente, las normas nacidas a partir de la integración de ciertos países

como es el caso de la CAN y su Decisión 351 y la ley colombiana de derechos de autor, Ley 23 de 1982 inexorablemente han debido reproducir las consideraciones contenidas en dicho instrumento.

Es así que, la Decisión 351 en su artículo cuarto, detalla que

*La protección reconocida por la presente Decisión recae sobre todas las obras literarias, artísticas y científicas que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocer, y que incluye, entre otras, las siguientes:... e) **Las obras coreográficas y las pantomimas...** (Negrilla fuera de texto)*

Lo propio hace la Ley 23 de 1982 cuando en su artículo segundo expone que:

*Los derechos de autor recaen sobre las obras científicas literarias y artísticas las cuales se comprenden todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación, tales como; ...las obras dramáticas o dramático-musicales; **las obras coreográficas y las pantomimas...**", (negrilla fuera de texto)*

Por tanto, la coreografía al ser una de las varias obras reconocidas como tal por las normas regulatorias del derecho de autor a nivel internacional, supranacional y nacional; los derechos y garantías concedidas a los autores por mandato de las mismas les serán aplicadas en su totalidad tanto a las obras como a los autores, intérpretes y ejecutantes de la danza o derechos conexos como se les conoce. Tema que es objeto de análisis como se menciona en acápites anteriores en el capítulo tercero de este documento.

Si bien, tal como puede inferirse de la lectura de los artículos anteriormente citados, no se está frente a una lista de obras taxativa, en tanto esté es tan solo un listado ejemplificativo o ilustrativo, por cuanto disponen que pueden considerarse como tal otras tantas. Es de gran importancia que los legisladores hayan determinado mencionar a la

coreografía en este, toda vez que ello no da oportunidad a que se ponga en duda la salvaguarda de estas obras. Claro está, siempre que cumplan con el requisito de originalidad y hayan sido expresadas en alguna de las formas posibles.

Estos artículos a su vez contienen dos de los principios del derecho de autor que como pudo denotarse en el capítulo anterior, su inobservancia conlleva a la no protección por el Derecho. El primero de ellos y que resulta apenas lógico, es la exclusiva protección a las obras literarias y artísticas. El segundo principio, la necesidad de expresión de las obras en cualquiera de las formas posibles que aun cuando cada norma en su redacción lo detalla de manera diferente, conducen a un mismo punto y es que la obra ha debido haber adquirido forma en el mundo físico.

1.4.1. De la clasificación de las obras.

Los convenios y las normas que regulan el derecho de autor en Colombia, reconocen la existencia de varias clases de obras, en esta oportunidad no en tratándose de, si son literarias y artísticas, o si pertenecen a un género u otro, pues como ya se mencionó para el derecho de autor es irrelevante el género, el mérito etc., esta clasificación a la que se hace alusión responde a criterios como la existencia de una obra primero en el tiempo, a las que puedan inspirarse de una previamente realizada, y otras teniendo en cuenta la intervención de uno o varios autores en la creación de la obra. Por tanto, se tiene que las obras pueden ser inicialmente de dos tipos, originarias o derivadas y dependiendo de la intervención singular o plural de autores, las obras pueden ser colectivas y/o en colaboración.

En relación con la primera clarificación el Convenio de Berna en su artículo segundo numeral tercero indica que

“3) Estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística” (Convenio de Berna)

En el mismo sentido y siguiendo los postulados del convenio de Berna, la Decisión 351 en su artículo quinto expresa que “Sin perjuicio de los derechos del autor de la obra preexistente y de su previa autorización, son obras del ingenio distintas de la original, las traducciones, adaptaciones, transformaciones o arreglos de otras obras”, así mismo lo refiere la Ley 23 del 82

Son protegidas como obras independientes, sin perjuicio de los derechos de autor sobre las obras originales y en cuanto representen una creación original: a) Las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones realizadas sobre una obra del dominio privado, con autorización expresa del titular de la obra original. En este caso será considerado como titular del derecho sobre la adaptación, traducción, transporte, etc., el que la ha realizado, salvo convenio en contrario... (Ley 23 de 1982)

Estos tres artículos, todos construidos bajo los mismos preceptos, sugieren la posibilidad que de una obra puedan surgir otras tantas que sin ser una copia de la primera, se han servido o inspirado de ella, obras que como lo menciona la Ley 23 de 1982, son consideradas como independientes y por tanto su creador es el titular de los derechos, salvo que por voluntad de este se pacte algo diferente.

1.4.2. Obras originarias y obras derivadas.

La ley colombiana de derechos de autor en su artículo octavo, dentro de las varias definiciones que contiene, en su literal “i”, manifiesta que por obra originaria se entiende “aquella que es primitivamente creada”, esta nace como obra a partir de proceso creativo propio del autor, sin haberse apoyado de otra preexistente. Mientras que por obra derivada según el literal “j” del mismo artículo se puede entender “aquella que resulte de la

adaptación, traducción u otra transformación de una originaria, siempre que constituya una creación autónoma”. El Derecho no impide que se puedan crear obras a partir de otras, siempre que el autor derivado haya desplegado de igual manera un proceso creativo, pues “la obra derivada puede realizarse sobre la base de una o varias obras preexistentes, o sobre hechos y datos, también preexistentes, pero cuya elaboración, por la forma original de su expresión, constituye un acto creativo”. (Vega Jaramillo, 2010) Así también, de acuerdo con el artículo 15 de la misma ley, quien desee realizar adaptaciones, transformaciones, modificaciones etc., de una obra preexistente debe solicitar autorización del autor de la obra originaria, además de mencionar el nombre y autor de esta última.

En la danza es frecuente encontrarse frente a obras derivadas, más cuando se trata de obras altamente conocidas por su trayectoria, representatividad y reconocimiento. Las coreografías de ballet (aun cuando muchos ya son de dominio público) son el ejemplo perfecto de obra derivada. Muchas de estas han sido adaptadas en innumerables ocasiones, como el lago de los cisnes o el cascanueces, entre otros, de los que se han hecho adaptaciones para grandes espectáculos como también para el cine, incluso para películas animadas.

1.4.3 Obras en colaboración

Para que exista una obra en colaboración, necesariamente debe concurrir una pluralidad de autores, pues “se trata de una obra en coautoría de dos o más personas unidas bajo una finalidad en común que las centra en la creación de un producto determinado” (Castro Bonilla) lo que supone una concertación previa por parte de los varios autores para desarrollar una obra general en la que se integran todos los aportes u obras individuales realizados por estos. En el mismo sentido,

cuando una pluralidad de autores decide crear una obra en común, lo normal será que los autores en pie de igualdad dentro de una amplia esfera de libertad creadora y, si no acuerdan otra cosa, ellos mismos piensen que la creación les pertenece a todos. (Navarro Costa , 1994)

Por tanto, por más grande o dispendioso que resulte un aporte más que otro por la misma naturaleza del arte o la disciplina que representa no puede un solo individuo adjudicarse la autoría de la totalidad de la obra, pues se trata de una comunidad, de un acuerdo en el que todos tienen la misma condición y posición, por ello se denominan coautores y comparten la autoría de la obra.

La ley colombiana de derechos de autor en el artículo ocho literal “c”, la define como “la que sea producida, conjuntamente, por dos o más personas naturales cuyos aportes no puedan ser separados”, en el mismo sentido, el artículo dieciocho señala que “Para que haya colaboración no basta que la obra sea trabajo de varios colaboradores; es preciso, además que la titularidad del derecho de autor no puede dividirse sin alterar la naturaleza de la obra”. En un segundo párrafo de este último artículo citado, el legislador a manera de imposición consagra que “ninguno de los colaboradores podrá disponer libremente de la parte con que contribuyó, cuando así se hubiere estipulado expresamente al iniciarse la obra común”. (Ley 23 de 1982 art, 8 y 18), por tanto, de no haberse realizado tal estipulación, es decir, de no haber oposición por parte de los demás autores, y siempre que el aporte de cada uno así lo permita podrá explotarse o disponerse.

Es importante señalar que aunque la ley no impone formalidad alguna, ni requisito para la existencia de las obras en colaboración, es recomendable al menos que el acuerdo que surja entre los autores para la realización de este tipo de obras quede totalmente claro, con el fin de evitar inconvenientes

que puedan surgir a futuro y que impidan que la obra sea expuesta o comunicada al público.

En el mundo artístico, más específicamente en las artes escénicas, suele hacerse uso frecuente de esta figura contemplada por el derecho de autor, toda vez que muchas de las puestas en escena se crean a partir de una historia que se representa conjugando a partir del uso de varias otras artes. Ejemplo de ello los musicales que no solamente incluyen música, sino que también se nutren de baile y teatro o como también ocurre en el ballet en donde de igual manera se incluyen aportes de artes tan diferentes que una vez conjugados dan origen a un todo, no son obras aisladas, se construyen de manera que todas se unan en aras de contar una historia con una secuencia lógica, son una obra general y aunque en algunas se puedan distinguir los aportes que hizo el músico, el libretista o el coreógrafo, ello no pone en duda el carácter de obra en colaboración, pues tanto como lo refieren las normas, como de la misma palabra colaboración se infiere, lo que se requiere es que exista la voluntad de varios artistas de unirse en pro para que cada uno con su arte contribuya en la construcción de un solo cuerpo, de un todo y por tanto se les considera como coautores quienes a su vez tienen titularidad de derechos sobre toda la obra.

Tal y como lo señala la ley colombiana de derechos de autor, los autores pueden disponer de su aporte individual, siempre que no se haya pactado lo contrario, pero a veces en la realidad, aun cuando no exista oposición por parte de los otros coautores se vuelve difícil, por no decir que imposible, poder disponer de ese aporte sin que se atente contra la obra en colaboración.

Una de las peculiaridades que ofrece una obra semejante es que, eventualmente, contiene partes que puedan, llegado el caso, difundirse por separado. Así puede suceder con la música, por ejemplo, que puede llegar a difundirse sin la coreografía dancística.

Pero, en cambio, no puede pasar al revés, la coreografía no puede difundirse de forma separada a la música y al propio libreto a menos que se quiera atentar contra esa obra en colaboración. (Soler Benito , 2015, pág. 37)

El aporte o la obra musical, aunque algunas veces se componga de manera exclusiva para la obra en colaboración, es más fácil para su autor disponer o hacer uso de ella sin que se atente contra toda la obra (Soler Benito), claro está siempre que sea consentido por los demás autores, toda vez que por lo general en ellas no se refleja la historia que el libretista quiere contar y mucho menos el baile creado por el coreógrafo.

Entre tanto, tal y como lo señala la doctora Soler, al autor del aporte o la obra coreográfica le es más difícil disponer de esta, de manera libre y sin que afecte a los otros autores, como quiera que, la coreografía se ejecuta teniendo en cuenta la pieza musical, y a su vez por medio de los movimientos o pasos de baile se refleja o se cuenta la historia que ha escrito el libretista. En este sentido, parece imposible que una obra coreográfica creada con el fin de contar una historia escrita previamente por un libretista y para la realización de una obra en colaboración pueda ser explotada individualmente, pues siempre estará ligada de manera natural tanto a la música como al libreto.

En este tipo de obras no hay cabida a consideraciones de autor o aporte más significativo, “puesto que todos Los coautores participan de forma igualitaria en razón de sus aportaciones” (Castro Bonilla, pág. 13) Mas sin embargo en la realidad, por la forma de expresión escénica de algunas obras, durante la realización de las mismas suele recaer una carga más grande sobre cierto autor y así también una vez es llevada al escenario, a los ojos del público genera más recordación y reconocimiento la interpretación de determinado arte. Por ejemplo, “...habitualmente, en una pieza de ballet es el coreógrafo el que – de manera natural – suele tener el rol más

importante, el rol más determinante y el más definitorio”. (Soler Benito , 2015), pues él es el encargado de unir tanto la música, como la historia y proyectarla de manera coherente, rítmica y acompañada a través de la danza. Sin que por ello pueda pregonarse que tenga más derechos sobre la obra que los otros coautores.

En el caso de los musicales parece que ese rol determinante se distribuye de manera más equitativa, pues a diferencia de los ballets donde siempre se está bailando, los musicales solo lo hacen en algunos momentos, en tanto que en estos el canto se toma gran parte de la obra.

1.4.4. Obras colectivas

La Ley 23 de 1982 define a la obra colectiva como aquella “...que sea producida por un grupo de autores, por iniciativa y bajo la orientación de una persona natural o jurídica que la coordine, divulgue y publique bajo su nombre”. Si bien, tanto en la obra en colaboración, como en la obra colectiva intervienen varios autores, son bastante disímiles entre sí. Ésta última ya no solamente se crea a partir del mero ánimo y la concertación de los varios autores para producir una obra común, sino que, requiere de la idea e iniciativa de una persona que se encarga de reunir a los varios autores para llevar a cabo la obra; por tanto esta persona tiene “la importantísima función de coordinador que además de tener la iniciativa misma para la creación de la obra, realiza un trabajo general de dirección” (Márquez Robledo , 2004, pág. 140)

A su vez, la persona que toma la iniciativa de creación de la obra y se encarga de su dirección es el que ostente la titularidad de los derechos de toda la obra, así lo ha dispuesto el artículo quinto, literal B, de la Ley 23 de 1982 cuando indica que:

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

En el mismo sentido lo señalan los artículos diecinueve y siguientes de la ley de derechos de autor,

Artículo 19. El director de una compilación es titular de los derechos de autor sobre ella y no tiene, respecto de sus colaboradores, sino las obligaciones que haya contraído para con estos en el respectivo contrato en el cual puede estipularse libremente las condiciones.

Por tanto no hay lugar a que uno o varios de los artistas que hayan intervenido en el proceso de creación de la obra colectiva se adjudiquen derechos sobre la totalidad de esta, aun cuando su aporte sea fundamental.

Todos los autores a diferencia de la obra en colaboración se encuentran bajo una situación de subordinación con relación al director de la obra a quien pertenece la titularidad de la misma y puede divulgarla bajo su nombre. La doctora Soler, al referirse a la obra colectiva manifiesta que “este mecanismo permite que la persona que edite y divulgue la obra bajo su nombre pueda convertirse en el titular de derechos de autor, sin tener porque ser su verdadero autor o creador...” (2015, pág. 42) El artículo 20 de la ley de derechos de autor y modificado por el artículo 28 de la Ley 1450 de 2011, sostiene que si bien, los derechos tanto morales como patrimoniales (tema que se analizara a profundidad más adelante), nacen en cabeza del autor de su obra, estos últimos se presumen transferidos cuando se trate de obras que se realicen para una persona bien sea natural o jurídica bajo una relación laboral o de prestación de servicios.

En el mundo artístico así como es altamente utilizada la figura de obras en colaboración, también lo es respecto de las obras colectivas. Las coreografías juegan un rol muy importante cuando se trata de ensamblar o conjugar varios tipos de arte en una sola obra. Con frecuencia los directores de escena, en el teatro, en la ópera, en las obras cinematográficas, entre otras, contratan a coreógrafos para que se encarguen de realizar danzas o bailes respondiendo a los intereses de este director y siguiendo sus instrucciones, ejemplo de ello, algunas obras teatrales en las que además del libreto, en algunas ocasiones se incluye música, danza y otras artes, pero ya no por la concertación de los autores como ocurre en las obras en colaboración sino bajo la orientación de un director o coordinador de escena que es la persona que planifica la creación de la obra y que en últimas es quien figura en la divulgación de la obra y quien puede explotarla sin perjuicio de los derechos morales de los autores que contribuyan en esta.

1.5. SUJETOS PROTEGIDOS POR LAS NORMAS DEL DERECHO DE AUTOR

Habiendo comprendido que las obras son producto de la creación del hombre, ineludiblemente por su capacidad de inventiva, transformación y proyección de habilidades, conocimientos, y destrezas etc y siguiendo los postulados de la tradición jurídica adoptada por Colombia, no es otro el sujeto protegido por las leyes del derecho de autor más que la persona física de la especie humana que lleva a cabo el proceso de creación.

En palabras del doctor Juan Carlos Monroy, por autor se puede entender

...la persona natural que realiza la creación intelectual de la obra. Dicha creación constituye un proceso que realiza el ser humano cuando 1) concibe en su mente una idea original, 2) representa mentalmente la forma o expresión de la obra, 3) finalmente plasma o expresa la obra por sus manos o verbalmente. (Monroy Rodríguez , 2013, pág. 41)

Aun cuando el análisis que realiza doctor Monroy frente a la definición de autor, es bastante interesante en tanto sugiere tres pasos básicos del proceso creativo al parecer limita las formas de expresión a tan solo dos, deba agregarse que no solamente a través de las manos o verbalmente se pueden expresar las obras, ejemplo de ello la coreografía que en su forma escénica requiere más que las manos para poder expresarse.

Lo cierto es que autor solo es la persona natural como quiera que la creación intelectual requiere de unos elementos propios de la especie humana y sin los cuales sería imposible producir obras; tal y como señala el doctor Márquez Robledo al citar al doctor Antequera Parilli “se advierte que los términos aludidos giran todos sobre la acción de <crear>, actividad que supone atributos como los de aprender, valorar, sentir, innovar y expresar, exclusivos de la persona humana” (Antequera Parilli 1998, como se citó en Márquez Robledo, 2004).

Entre tanto la Decisión 351 en su artículo tercero define al autor como la “Persona física que realiza la creación intelectual”, por consiguiente en Colombia solo ostenta la calidad de autor el sujeto de la especie humana, dejando de lado algunas discusiones que se han generado alrededor de la autoría y la titularidad de derechos en los dos grandes sistemas jurídicos del mundo, el common law y el civil law.

1.5.1. Los coreógrafos como autores

Teniendo en cuenta lo anterior, en el arte de la danza es autor, única y exclusivamente el sujeto creador de la obra coreográfica al menos en Colombia y en los países de tradición latina, quien recibe el nombre de coreógrafo y por tanto es el llamado a ostentar en principio (toda vez que las legislaciones contemplan que algunos derechos pueden cederse), todas las garantías y facultades que se contienen en el derecho de autor.

Así como la doctrina ha señalado que para que las obras sean protegibles por el derecho de autor no ha de tenerse en cuenta, el género, la técnica, o el mérito, así también lo ha hecho en tratándose de los autores de quienes no se exige conocimientos específicos o el cumplimiento de ciertas calidades o cualidades; no es más un autor ni sus obras, por el hecho de que este posea conocimientos específicos en un arte, ni por su experiencia, ni reconocimiento en el medio “el derecho de autor protege todas las obras creativas... inclusive las creaciones de autores muy reconocidos o reputados como ‘genios’ y las obras de tipo artesano que carecen de estudios y formación académica” (Vega Jaramillo, 2010, pág. 17)

En el mundo de la danza pueden encontrarse variedad de autores desde el punto de vista de su preparación académica, desde los que han estudiado profesionalmente cualquier género de danza – en Colombia no tiende a ser la regla general en tanto son pocos los programas de este arte que se ofertan en las universidades -, como quienes desde muy pequeños han bailado de manera empírica y deciden tomar lo aprendido y dedicarse a crear escuela, academia o grupos. U otros tantos amantes de este arte que sin una vasta experiencia ni conocimientos igualmente deciden ejercer el rol de coreógrafos. Todos en algún punto crean obras coreográficas susceptibles de protección, muy posiblemente, unas y otras puedan ser calificadas de sencillas, poco o muy técnicas, bellas o perfectas. Estas apreciaciones hacen parte únicamente de la crítica que es a todas luces, subjetiva y se desborda de lo que al Derecho corresponde, por tanto no interfieren en la consideración misma de la obra como tal, ni en el autor.

La norma supranacional en su capítulo tercero, artículo ocho, señala que “Se presume autor, salvo prueba en contrario, la persona cuyo nombre, seudónimo u otro signo que la identifique, aparezca indicado en la obra”. La norma nacional también contempla esa presunción de autoría, aunque vale la pena resaltar que esta expone con más detalle las diversas maneras como

puede aparecer o indicarse el autor en su obra en tanto además de los signos o marcas impresos en estas, destaca que se tendrá por autor igualmente quienes aparezcan en “sus reproducciones, o se enuncien en la declamación, ejecución, representación, o cualquiera otra forma de difusión pública de dicha obra”.

Por consiguiente, atendiendo las varias formas de expresión de las coreografías, se tiene por autor de la obra coreográfica aquel que o bien aparezca escrito cuando esta haya sido representada en el papel, también así el que se indique en el video, grabación o en cualquier medio tecnológico, el que se anuncie como tal cuando la coreografía es comunicada al público en tiempo real y así sucesivamente el que sea indicado en cualquiera de las formas que posibiliten la expresión o fijación de las coreografías.

1.5.2. Titularidad de los derechos de autor

Importante señalar que los términos autoría y titularidad no están direccionados a definir una misma condición o calidad, la autoría como se mencionó anteriormente, únicamente corresponde a quien crea la obra y este nunca la pierde, siempre se reputará autor de su obra quien la ha creado “y es que independientemente de que una obra sea creada por iniciativa del creador, o en cumplimiento de un contrato de obra por encargo...la autoría siempre pertenece a la persona natural que la ha creado” (Antequera Parilli, 2007).

Por su parte “la titularidad, “...se refiere a aquella condición o cualidad que se tiene respecto de una cosa para ejercer una serie de derechos sobre ésta. Condición que a su vez acarrea una serie de obligaciones” (Márquez Robledo , 2009, pág. 73), en el mismo sentido “titular es una calidad diferente a la del autor, y se refiere a aquella persona natural o jurídica que detenta el poder de disposición de los derechos patrimoniales de autor” (Delgado Peña, 2017) como puede denotarse más adelante, esto es posible en tanto el

derecho de autor contempla gran variedad de derechos que surgen de la mano de la obra, así como que algunos de estos pueden recaer o no sobre una misma persona atendiendo a ciertas situaciones planteadas en las normas.

La Decisión 351, en su artículo décimo sostiene que, “las personas naturales o jurídicas ejercen la titularidad originaria o derivada, de conformidad con la legislación nacional, de los derechos patrimoniales de las obras creadas por su encargo o bajo relación laboral, salvo prueba en contrario. La Ley 23 de 1982 en el artículo cuarto advierte que:

“Son titulares de los derechos reconocidos por la Ley:

- A. El autor de su obra;*
- B. El artista, intérprete o ejecutante, sobre su interpretación o ejecución;*
- C. El productor, sobre su fonograma;*
- D. El organismo de radiodifusión sobre su emisión;*
- E. Los causahabientes, a título singular o universal, de los titulares, anteriormente citados;*
- F. La persona natural a jurídica que, en virtud de contrato obtenga por su cuenta y riesgo, la producción de una obra científica, literaria o artística realizada por uno o varios autores en las condiciones previstas en el artículo 20 de esta Ley.*

En este artículo se hacen presentes los dos tipos de titularidad reconocidas por el derecho de autor, y referidas por la Decisión 351, el literal A del artículo anteriormente citado hace alusión a la titularidad originaria. Por tanto, en cabeza del creador de la obra, recaen las dos calidades, la de autor y de la de titular originario; los tres subsiguientes (B, C, Y D) a los derechos conexos, y los dos restantes, (E Y F) a la titularidad derivada, que se da a partir de la cesión de derechos de carácter patrimonial que haga el autor

originario como puede verse más adelante. Valga la pena resaltar que en Colombia, únicamente se reconoce la titularidad originaria al autor de la obra.

El principio general reconoce como autor a la persona natural que crea la obra, a la cual se le atribuye la titularidad originaria de la misma; partiendo de este presupuesto las personas jurídicas, en cuanto carecen de capacidad creadora, no pueden ser titulares originarias de los derechos de autor que de ellas se derivan, cosa distinta es que lo sean las personas naturales que las constituyen. No obstante, las personas jurídicas y algunas personas naturales que no participan en el acto creador, pueden, ser reconocidas como titulares derivados de los derechos de autor de una obra. (Sentencia 276 de 1996)

Todo coreógrafo como sujeto creador de la obra ostentará a parte de la autoría de la obra, la titularidad originaria, y dentro de su autonomía, puede disponer y ceder solamente las facultades del contenido patrimonial del derecho de autor pues, tanto la doctrina, las normas y la jurisprudencia han reconocido que este contenido a diferencia del contenido moral, pueden cederse o bien por un acuerdo de voluntades, o bien por mandato legal y por lo tanto recaer ciertos derechos en cabeza de persona distinta a la creadora de la obra. Estas terceras personas, solo tienen la calidad de titulares derivados.

El acuerdo de voluntades, sugiere la cesión de derechos, bien sea a título gratuito u oneroso, que hace el autor respecto de ciertos derechos a una tercera persona, que bien puede ser natural o jurídica. De otro lado, cuando se indica el mandato legal, es precisamente porque el legislador ha previsto diversas situaciones en las que se entienden cedidos los derechos, ejemplo de ello Artículo 20º de la ley 2.- Modificado por el art. 28, Ley 1450 de 2011.

Cuando uno o varios autores, mediante contrato de servicios, elaboren una obra según plan señalado por persona natural o jurídica y por cuenta y riesgo de ésta, solo percibirán, en la ejecución de ese

plan, los honorarios pactados en el respectivo contrato. Por este solo acto, se entiende que el autor o autores transfieren los derechos sobre la obra...

Piense entonces en una situación en la que un coreógrafo ha sido contratado bajo la modalidad de prestación de servicios para la realización de una coreografía que es ejecutada por varios bailarines como parte de un comercial en el que se oferta un producto, al tenor del artículo mencionado, el coreógrafo ha transferido los derechos patrimoniales que se han acordado. Lo mismo ocurre con las obras creadas por los funcionarios públicos, en cumplimiento de sus obligaciones legales o constitucionales, así lo manifiesta el artículo 91 de la Ley 23 de 1982, que a su vez manifiesta que estas son de propiedad de la entidad pública correspondiente

Otra de las formas de ceder los derechos de autor, y que se encuentra contenida en la ley, es la sucesión por causa de muerte. El artículo 23 del mismo cuerpo normativo, el cual, a parte de reconocer la posibilidad de suceder los derechos de autor, indica que estos duraran máximo ochenta años luego del fallecimiento del autor, una vez cumplido ese término, pasará al dominio público. Por tanto, toda obra coreográfica, luego de la muerte de su autor pasará a manos de sus herederos quienes podrán seguir explotándola, siempre respetando los derechos morales de su autor, y hasta por un término máximo de ochenta años. En caso de que el coreógrafo no tuviere herederos la obra coreográfica pasará al dominio público tema que se tratará en el siguiente capítulo.

1.6. Derechos de los autores y los titulares

La doctrina, y las normas nacionales e internacionales del derecho de autor, contemplan una gran variedad de derechos que pueden ser de diferente clase y que nacen con la obra misma, es decir, una vez el sujeto crea la obra, la expresa en cualquiera de formas posibles y siempre que

cumpla requisitos esenciales para su consideración como obra protegible, detenta todos los derechos que para estas se reconocen por las leyes. Valga la pena señalar que esta “es la única clase de régimen jurídico que observa un contenido dual” (Delgado Peña, 2017), pues se distinguen dos categorías, derechos morales y derechos patrimoniales de autor.

1.6.1. Derechos morales de autor

El derecho moral hace alusión a la proximidad que existe entre el autor con su obra, al indiscutible lazo que uno al autor con el producto de sus ingenio y creatividad. “el autor de una obra tiene una relación de padre/madre sobre ella, puesto que la obra refleja sus características propias, sus sentimientos...y en general al autor” (Márquez Robledo , 2004), dicho en palabras del doctor Antequera Parilli, este corresponde al “aspecto afectivo” del derecho de autor, los cuales son oponibles a todos y le conceden al autor una serie de facultades o potestades en pro de que le sea respetada su obra y su autoría.

Estos derechos están contenidos en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 que si bien no refiere una definición de lo que puede entenderse por tal, si señala sus características, “El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable”, en el mismo sentido la Decisión 351 en su artículo 11, indica estas mismas tres características y a su vez agrega dos más, por cuanto menciona que el derecho de autor es inembargable e imprescriptible.

Estas características implican de un lado que el derecho de ámbito moral que conecta al autor con su obra nunca desaparece, se mantiene en el tiempo. Es inalienable en tanto el autor no puede transferirlos, ni cederlos de ninguna manera siempre le pertenecerán solo a él, “el artículo 30 es una clara norma tuitiva para los autores y de derecho público, la cual no puede ser pretermitida por los medios negociales de la autonomía privada” (Rengifo

García , 1997, pág. 126), así tampoco el autor podrá renunciar a esos derechos. Por lo tanto, él siempre estará ligado a su obra.

Así también, el artículo 30, señala cuales son los derechos que se contienen dentro de la categoría de morales, a saber, el derecho de paternidad, integridad, divulgación, modificación, y por último el de retiro o retracto. Derechos que todo autor de obra coreografía tiene, así como todos los autores de las demás obras literarias, científicas y artísticas.

1.6.1.1. Derecho de divulgación o derecho al inédito

El derecho de divulgación o también conocido como el derecho al inédito (pues considera una doble posibilidad) “consiste en la facultad del autor de decidir si dará o no a conocer su obra y en qué forma, porque su ejercicio supone la sustracción de la creación intelectual del seno de la intimidad de su autor...” (Antequera Parilli, 2007, pág. 83) el hecho que una persona se dedique a crear obras artísticas, literarias o científicas no le impone que deba publicar cada una de ellas.

Si bien, el convenio de Berna no hace alusión a esta facultad, las leyes nacionales están en la libertad de conceder otras tantas como a bien consideren, en tanto como pudo observarse al inicio de este capítulo, este convenio tan solo plantea unos parámetros o condiciones mínimas, es así que la ley nacional en la materia, indica que el autor tiene el derecho “c) A conservar su obra inédita o anónima hasta su fallecimiento, o después de él cuando así lo ordenase por disposición testamentaria...”(L.D.A. art. 30, lit. C) entre tanto, la Decisión 351 lo señala en los siguientes términos, “a) Conservar la obra inédita o divulgarla...” (C.A.N. Dec. 351 art. 11).

Si una obra es inédita solamente cuando es conocida por quien la crea, es decir, que no sale de su ámbito íntimo o personal puede decirse entonces que la obra coreográfica solamente tiene esa característica cuando

es expresada por su autor mediante notaciones, o gráficos y no ha sido mostrada a una tercera persona. En tanto, no se puede considerar inédita una coreografía que del plano mental sale directamente a los bailarines, es decir, pierde tal calidad, cuando el coreógrafo empieza a desarrollar el montaje directamente con la ejecución sucesiva que de los movimientos hagan los bailarines siguiendo sus instrucciones. Porque, aun cuando solamente la conozca un grupo limitado de personas y no ha sido presentada en un escenario o ante un público en determinado evento, esta obra ya ha salido de círculo personal de su autor.

1.6.1.2. Derecho de paternidad

Tanto el convenio de Berna, la Decisión 351, la Ley 23 del 82 dentro de los capítulos de derechos morales respectivos, contemplan el derecho que tienen el autor de reivindicar la paternidad de sus obras. Por su parte la Ley 23 en el numeral primero del artículo 30 expresa que el autor tiene derecho para "...Reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra y, en especial, para que se indique su nombre o seudónimo cuando se realice cualquiera de los actos mencionados en el artículo 12 de esta ley", esto es, cuando se reproduzca, se realice una traducción, adaptación, arreglo, o se comunique al público por cualquier medio la obra.

Por lo tanto, a todo coreógrafo independientemente de la forma en cómo se exprese, represente o comunique la obra se le debe respetar su derecho de paternidad, lo que conlleva a que como se denota del artículo anteriormente citado, se señale o se anuncie su nombre si así lo desea o cualquier seudónimo o distintivo por el que se quiera hacer conocer y que de omitirse, el autor tiene derecho a solicitar que se realice la mención o se registre su nombre en la obra o en las reproducciones, representaciones o adaptaciones que se hagan de estas. Y es que, como lo menciona el doctor Antequera, en este aspecto se ve involucrada la reputación, y el

reconocimiento del autor. (2007, pág. 85) La trayectoria y el posicionamiento de un artista se logran precisamente a partir del reconocimiento que el público tenga de su arte, obra, y nombre, por lo que este también es un aspecto importante motivo suficiente por el que se debe hacer el anuncio o la anotación de su nombre, además de las consecuencias jurídicas que su inobservancia pueda comportar.

En cuanto a las varias formas de expresión de las obras coreográficas, también existen diversas posibilidades de hacer saber el nombre del coreógrafo por ejemplo cuando la obra es directamente llevada a una puesta en escena o comunicada al público usualmente se le entrega a los asistentes un programa o una breve presentación en la que además de indicarse la obra que se presenta, también se incluyen el nombre del coreógrafo y el de los intérpretes. O también, a falta de este programa, se opta por anunciar de manera directa el autor o coreógrafo con ello evitando infringirse el derecho moral de paternidad.

En las notaciones que se hacen de las obras coreográficas se escribe el nombre del autor, tal y como ocurre en las obras literarias o en las pinturas o en la fijación que se realiza de las coreografías por medio de video y que puedan reproducirse de igual manera se debe indicar el nombre o seudónimo de su coreógrafo como a bien lo tenga.

Importante señalar que, (desde una apreciación personal), la obra coreográfica se encuentra inmersa en una gran problemática respecto del derecho de paternidad de la obra y en general de los derechos morales. Tal vez por un aspecto cultural o por el desconocimiento de la ley (que no es excusa) se suele omitir el nombre de los autores de estas cuando se utilizan en videos musicales. Pues si bien, puede que exista una autorización previa del coreógrafo para la inclusión del baile en los videos o un contrato laboral o

de prestación de servicios, a la luz de las normas esto no los exenta que deban dar créditos al autor de las mismas.

Son muchos los videos de canciones de artistas famosos que se acompañan o se ambientan mediante el uso bailes y que son presentados a través de las diversas plataformas digitales de reproducción de videos y no se incluye en la descripción de los mismos quien realiza la coreografía, en la gran mayoría solo se indica el cantante o intérprete de la canción. Allí claramente se está faltando al derecho que tiene el autor de la obra coreográfica de que se le reconozca como tal por tanto usualmente el público termina relacionando la coreografía con el cantante y no con su creador. A diferencia de las películas en donde por lo general se ocupa un espacio al final del filme para los créditos donde se indican todas los artistas intervinientes y demás.

Aspectos estos por los que el coreógrafo debe ejercitar las acciones correspondientes para que se les reivindique su derecho de paternidad y se incluya el nombre en la descripción de los videos, con el ánimo de un lado de que se le reconozco su calidad de autor y así también para la búsqueda del posicionamiento y desarrollo de la industria de este arte.

Finalmente, es importante señalar que, como se expuso en líneas anteriores, este derecho es perpetuo y las facultades que por él se conceden persisten incluso después del fallecimiento del autor, así lo manifiesta la Ley Nacional de Derecho de Autor, en el párrafo segundo del artículo 30 “a la muerte del autor corresponde a su cónyuge y herederos consanguíneos el ejercicio de los derechos indicados en los numerales a) y b) del presente artículo” (derecho de paternidad e integridad) y de igual forma, cuando las obras pasen al dominio público tal y como lo expresa el párrafo tercero del artículo referido, dichas acciones le corresponden ejercerlas al Instituto Colombiano de Cultura, hoy Ministerio de Cultura.

1.6.1.3. Derecho de integridad de la obra

Conforme al diccionario de la real Academia de la Lengua española, la palabra integridad hace alusión a la “cualidad de integro” que a su vez refiere por este como la cualidad de determinada cosa, “que no carece de ninguna de sus partes”, lo que permite entrever que con este derecho se busca que la obra artística, literaria o científica no sufra ninguna modificación al menos sin la autorización de su autor. En otros términos, esta es una facultad con la que se busca “...impedir la publicación, representación o reproducción imperfecta de la obra, así como también el uso indebido de la misma y por ende de exigir la fidelidad de las traducciones” (Pereira Samaniego , 2015) así también, la de cualquier forma en que la obra sea expresada.

En este sentido, el convenio de Berna en el artículo 6 bis, expone que el autor aparte del derecho de reivindicar la paternidad de la obra, también tiene el derecho “de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación”. En el mismo sentido la Decisión 351, artículo 11, literal c, sostiene que el autor puede “c). Oponerse a toda deformación, mutilación o modificación que atente contra el decoro de la obra o la reputación del autor”, así también la ley de derechos de autor literal b del ya referido artículo 30 expone que el autor tiene el derecho a “b). A oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra, cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por éstos”.

Una obra puede modificarse, deformarse o alterarse de diversas maneras, algunas pueden ser más notorias que otras. Piénsese a modo de ejemplo, en un obra de danza creada por un coreógrafo altamente reconocido por sus obras complejas y muy técnicas por lo que solamente son

ejecutadas por cuerpos de bailes profesionales y con mucha experiencia y posteriormente el autor permite que su obra sea utilizada en varias funciones de una obra de teatro que incluya danza y en la que no se cuente con un grupo de bailarines expertos que si bien siguen las estructura y secuencia de los pasos de baile no logran cumplir con la exigencia técnica por su poco conocimiento. Pues si bien en este ejemplo no se modificó la estructura, ni hubo mutilación, claramente hubo una deformación motivo por el que el autor puede oponerse para que no se siga utilizando su coreografía toda vez que empaña su nombre, su reconocimiento, así como su obra.

En la danza en muchas ocasiones se está frente a este tipo de fenómenos que atentan contra la obra y contra su autor. Las nuevas tecnologías han facilitado el acceso a videos de bailes, lo que ha permitido que muchas personas e incluso coreógrafos hagan uso de estas coreografías (en la gran mayoría de las veces sin autorización del coreógrafo original) y las apropien para sus grupos sin que puedan tener acceso más allá de lo que observan a partir del video, por lo que se limitan a reproducir las secuencias, obviando en muchas ocasiones la historia misma que el autor originario ha representado o manifestado a través de su obra.

Todas las coreografías, o por lo menos las más famosas de danza clásica, relatan una historia, con situaciones, efectos y consecuencias, por lo que si un tercero deforma esta historia, ya no sería la misma obra, sino una nueva basada en la anterior. El autor crea una obra a partir de una vivencia o de su imaginación, pero casi siempre tiene un por qué una finalidad de transmitir algo, por lo que deformar su creación, su forma de expresión, conllevaría a una grave infracción a sus derechos. (Schmidt Barriga, 2014)

Incluso muchas coreografías en las que no se transmite o cuenta una historia, son también víctimas de alteraciones, cuando son implementadas por terceras personas. El proceso creativo de una obra coreográfica es más que la simple estructura o secuencia de pasos; se requiere de muchos otros tantos elementos como el vestuario, la escenografía e incluso muchas

coreografías se sitúan en una época de tiempo determinada elementos estos que contribuyen en el concepto mismo de la obra coreográfica y que de ser representada sin estos elementos la deforma y hace que pierda su esencia.

Esta clase de infracciones ocurren así también cuando las terceras personas agregan, o suprimen algunos movimientos o gestos a una coreografía que no es de su propiedad. Los anteriores ejemplos son algunos pocos de los tantos supuestos que se presentan en el mundo de la danza y que evidencian lo fácil que puede llegar a ser la infracción del derecho de integridad de la obra, de allí la importancia del reconocimiento de la facultad que tiene el autor de oponerse a cualquier tipo de transformación, modificación entre otras, más en tratándose de una obra que es tan vulnerable a este tipo de ataques como lo es la coreografía.

1.6.1.4. Derecho de modificación

Ni el convenio de Berna, ni la Decisión 351 contempla este derecho, solamente lo hace la Ley 23 del 82, en la que se señala que el autor tiene derecho a "...d) A modificarla, antes o después de su publicación..." (L.D.A. art 30, lit. d), esta facultad claramente se encuentra relacionada con todas las demás anteriormente analizadas. Con esta se apunta a que el autor sin importar los motivos pueda realizar los cambios que a bien tenga en su obra en cualquier tiempo.

"Si la obra, de acuerdo con una postura iusnaturalista, es un reflejo de la personalidad intelectual del creador, la ley toma en la cuenta que ella puede evolucionar y por lo tanto faculta al autor para que en cualquier momento realice modificaciones sobre su obra literaria o artística" (Rengifo García , 1997, pág. 140)

Bastante razonable resulta ser esta facultad concedida por la ley colombiana a los autores, puesto que así como la ciencia, la tecnología, la sociedad, y en general todo va cambiando con el paso de los años, así

mismo evoluciona la actividad creadora. Los artistas adquieren nuevos conocimientos, desarrollan nuevas habilidades, surgen distintos elementos de inspiración, aparecen otros tantos que intervienen en el proceso creativo, y así, son muchas las cosas que pueden influir en el autor y en su visión de las obras.

Los artistas de la danza se renuevan y reinventan con el paso de los años, de ahí que pueda surgirle el interés por modificar una obra suya, por ejemplo, un coreógrafo que en años pasados crea una obra, y posteriormente decide ajustarla conforme a nuevas técnicas aprehendidas, o a nuevos estilos entre otros. Bastante consecuente es la ley al reconocer estas posibilidades y entender la dinámica que es la vida y la construcción de obras.

Importante destacar que este derecho al igual que el de retracto que se analizará seguidamente, no es absoluto, la ley impone una condición para poder ejercerlo, que consiste en el pago de perjuicios que se le puedan causar a terceras personas. Lo que sugiere que esto ocurre cuando han sido cedidos los derechos patrimoniales.

1.6.1.5. Derecho de retracto

También conocido como derecho de retiro. Este al igual que el de modificación no se encuentra contemplado en la Decisión 351, por su parte, la Ley Nacional de Derechos de Autor señala que todo autor tiene el derecho frente a su obra "...e) A retirarla de la circulación o suspender cualquier forma de utilización aunque ella hubiese sido previamente autorizada", (L.D.A. art. 30. Lit. e).

La ley no señala otro requisito para poder ejercer el derecho de retracto más que el de indemnizar a terceros a los que pueda causar daños con el retiro de circulación de la obra. No se exige que deban existir razones

justificadas ni ningún tipo de argumento para que el autor ejerza este derecho, puesto que este “se funda en el principio por el cual la obra es una emanación del pensamiento del autor, quien puede rectificar posiciones o desistir de ideas u opiniones expresadas con anterioridad o impedir que ella continúe siendo reproducida, comunicada...” (Antequera Parilli, 2007) por tanto todo coreógrafo puede solicitar a la persona a la que haya cedido derechos como el de reproducción o comunicación al público, que la retire, siempre que, como se mencionó se asuman el costo de los perjuicios que se causan.

1.6.2. Derechos patrimoniales

Si bien ni la ley colombiana de derecho de autor, ni la Decisión 351 dan una definición de derecho patrimonial, puede entenderseles como “...un cumulo de facultades exclusivas del autor que le permiten explotar por sí mismo su creación o autorizar su explotación por parte de terceros” (Rengifo García , 1997),

En principio tanto derechos morales como patrimoniales nacen en cabeza de la persona del autor una vez es expresada la obra, estos últimos posteriormente pueden recaer sobre terceras personas, cuando quiera que el autor así lo haya consentido puesto que “...los derechos patrimoniales pueden ser explotados de diversas formas, permitiendo que sea la voluntad de las partes la que en últimas determine el tipo de acto que más se acomode a sus intereses...” (Montoya Mora , 2004) puesto que como puede denotarse del artículo 13 de la Decisión 351 de la CAN, que tanto el autor o en caso del fallecimiento de este sus derechohabientes pueden realizar por si cualquiera acto de explotación de la obra o autorizar para que sean otros quienes lo hagan. Textualmente este artículo menciona que:

Artículo 13.- El autor o, en su caso, sus derechohabientes, tienen el derecho exclusivo de realizar, autorizar o prohibir:

- a) La reproducción de la obra por cualquier forma o procedimiento;*
- b) La comunicación pública de la obra por cualquier medio que sirva para difundir las palabras, los signos, los sonidos o las imágenes;*
- c) La distribución pública de ejemplares o copias de la obra mediante la venta, arrendamiento o alquiler;*
- d) La importación al territorio de cualquier País Miembro de copias hechas sin autorización del titular del derecho;*
- e) La traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra. (C.A.N. Decisión 351, art. 13)*

Sin que la anterior sea una lista taxativa, como quiera que, esta misma norma, en el artículo 17 señale que las leyes internas de los países suscritos al pacto andino, pueden contemplar otros derechos cuyo contenido sea patrimonial. La Ley 23/82 tan solo considera las facultades enunciadas por la norma supranacional a saber: “a) reproducir la obra, b) Efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra transformación de la obra, y c) Comunicar la obra al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio”.

Es importante señalar en este punto que no siempre la explotación de la obra debe representar una retribución económica, pues al tenor del artículo tercero de la Ley 23 del 82, el autor tienen las facultades exclusivas de disponer de su obra bien sea a título gratuito u oneroso así como de aprovecharlas con o sin ánimo de lucro mediante las formas posibles y ajustables a cada obra, y una última que fue adicionada por el artículo 68 de la Ley 44 de 1993 la “De obtener una remuneración a la propiedad intelectual por ejecución pública o divulgación, en donde prime el derecho de autor sobre los demás, en una proporción no menor del sesenta por ciento (60%) del total recaudado”, (Ley 44 de 1993, art, 68)

1.6.2.1. Derecho de comunicación pública

Este derecho es quizá el de más aplicación en las obras coreográficas y en general en las obras escénicas por la naturaleza, fin y forma usada de expresión de estas, puesto que la puesta en escena o la ejecución directa al público en vivo o a través de transmisiones es tal vez el motivo principal que conduce a la creación de las mismas

La ley de derechos de autor no trae una definición de lo que entiende por comunicación pública, aspecto este que se subsana fácilmente con el artículo 15 de la Decisión 351 que la define como “todo acto por el cual una pluralidad de personas, reunidas o no en un mismo lugar, pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas” y, seguidamente, a manera de ejemplo, expone una serie de posibilidades o formas de comunicación, de las que es importante señalar la primera de estas, “a) Las representaciones escénicas, recitales, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático-musicales, literarias y musicales, mediante cualquier medio o procedimiento” toda vez que aunque no hace mención de la obra coreográfica es esta tal vez la forma más usual en la que se expresa la danza como ya se ha mencionado en varias ocasiones.

Así también otras tantas como la comunicación que se hace al público a través de las transmisiones realizadas por ejemplo por medio de la televisión que pueden ser en directo o en diferido, o el cine. Para las cuales debe mediar la autorización del titular de este derecho que bien puede ser el mismo coreógrafo o una tercera persona natural o jurídica a quien se le haya cedido los derechos y así también debe solicitarse autorización a los intérpretes como quiera ellos detentan derechos sobre su interpretación tema que será analizado más adelante.

1.6.2.2. Derecho de reproducción

El convenio de Berna en el artículo noveno, numeral primero expresa que “los autores tienen el derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma”, derecho que también es contemplado tanto en la Ley Nacional del Derecho de Autor como la norma supranacional. Esta última indica que por reproducción se entiende, “...la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación o la obtención de copias de toda o parte de ella, por cualquier medio o procedimiento” (Art 14)

Quien desea reproducir, hacer varias copias o incluir en un libro, documento etc., las notaciones de una coreografía debe solicitar autorización a su autor o al titular de este derecho, así también si se desea fotografiar, o filmar una danza cuando es representada escénicamente. “Por ejemplo, en el caso de las funciones realizadas por la compañía de danza “Cirque du Soleil” en nuestro país el año 2012, se prohibió expresamente, antes de empezar la función, grabar o tomar fotografías a la obra...” (Schmidt Barriga, 2014) si bien esta situación ocurrida en Chile, es común que las grandes compañías hagan este tipo de prohibiciones en aras de evitar cualquier reproducción no autorizada, por tanto la vulneración de derechos.

1.6.2.3. Derecho de transformación

Este derecho no se menciona en la Ley 23 de 1982 de autor, pero sí en el Convenio de Berna en su artículo 12 “Los autores de obras literarias o artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras”, y en la Decisión 351 en el literal “e” del artículo 13 previamente citado, por lo que este derecho debe ser aplicado y reconocido en el país. De lo expresado por las normas mencionadas se puede inferir que están haciendo alusión a las obras derivadas de las que se hizo un análisis previamente. Por lo que solamente se reiterará que quien pretenda realizar una adaptación, modificación, arreglo o cualquier otra

derivación de una obra preexistente deberá contar con autorización expresa del autor o titular de los derechos de esta, siempre que estas pertenezcan al dominio privado, porque si ya han pasado al dominio público pueden ser adaptadas sin ninguna oposición, siempre respetando los derechos morales del autor, en tanto como ya se mencionó son de carácter perpetuo.

1.6.2.4. Derecho de distribución

Conforme a la norma supranacional, el autor tiene derecho a autorizar o prohibir la distribución de ejemplares de su obra públicamente mediante la venta arrendamiento o alquiler. Este derecho se relaciona directamente con el derecho de reproducción, pues el autor tiene la facultad autoriza que se realicen varias copias o reproducir su obra mediante el uso de cualquier medio que permita su fijación, y por consiguiente podrá autorizar que esas copias, se distribuyan al público bien de forma gratuita u onerosa.

Este derecho es de igual aplicación para los coreógrafos, pues una coreografía puede ser fijada por diversas maneras, y por tanto reproducida en varias copias, como es el caso de la filmación que se hace de ellas y se fija en un soporte por ejemplo como los CDs., su autor puede autorizar o prohibir tal distribución.

1.7. LIMITACIONES Y EXCEPCIONES AL DERECHO DE AUTOR

Si bien, leyes han previsto que los autores y titulares de los derechos de las obras cuentan con una gran variedad de facultades exclusivas para explotarlas e imponen que debe mediar autorización de estos para que terceras personas puedan hacer uso de ellas. También contemplan unas limitaciones a esos derechos y excepciones a ese requisito de autorización.

El convenio de Berna en su artículo noveno numeral segundo, da vía libre para que sean los estados contratantes quienes al interior de sus leyes determinen en qué situaciones, terceras personas puedan hacer uso de las obras, sin que deba solicitarse autorización previa a los autores. Al parecer en la doctrina a este artículo de manera generalizada se le conoce como la “regla de los tres pasos” y es precisamente porque en esa libertad que considera el convenio de Berna señala tres aspectos que deben tener en cuenta a la hora de fijarse las excepciones a saber, 1) en determinados pasos, 2) que no se atente con la normal explotación de las obras, y por ultimo 3) no se cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

En Colombia esta regla ha sido ampliamente acogida tanto como por la doctrina como por la jurisprudencia, al respecto la Corte Constitucional

La Corporación ha señalado, en relación con los derechos de autor, que el Legislador cuenta con una amplia potestad para su configuración legal, siempre que las medidas que adopte sean razonables y proporcionadas; se ajusten a los tratados internacionales en la materia que sean vinculantes en el orden interno, y cumpla con la llamada “regla de los tres pasos”, (sentencia c-035 de 2015)

Es así que la ley nacional de derechos de autor en artículo 31 y siguientes, señala una variedad de excepciones y limitaciones de las cuales tan solo se van a analizar las que a criterio personal pueden aplicar para las obras coreográficas.

1.7.1. La cita

Por cita, según el diccionario RAE, entiende toda “nota de ley, doctrina, autoridad, o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o se refiere”. Si bien, usualmente esta es relacionada con el texto o los documentos escritos las normas del derecho de autor, al menos no de

manera contundente refieren que solo puedan ser usadas en esta clase de obras, la Decisión 351 refiriéndose a las limitaciones a los derechos de explotación manifiesta que se puede “Citar en una obra, otras obras publicadas, siempre que se indique la fuente y el nombre del autor...”, como puede detallarse, no se especifica el uso exclusivo de la cita en las obras literarias, lo que permite suponer que esta es extensiva a las demás.

La doctora Soler Benito señala que “hay otros tipos de obras que son ignorados por la ley, en concreto y en nuestro ámbito de estudio, nos encontramos con la <cita escénica>” (2015, pág. 308) aspecto que a todas luces es bastante interesante pero que a su vez genera muchas preguntas y como ella misma reconoce, analizar esta clase de cita requiere de un trabajo, o estudio profundo. No es nada fácil poder exponer y justificar el uso de las citas en obras escénicas, menos cuando por uso común únicamente se ha ligado esta figura como se mencionó a los documentos escritos. Pero claramente se puede citar en otras obras, y que de generalizarse esta práctica supondría la reducción de infracciones a los derechos de autor.

En la danza, existe claramente la posibilidad de reproducir partes de una coreografía preexisten en una nueva, por ejemplo piénsese en un coreógrafo que se encuentra realizando un estudio sobre determinadas danzas y observa un montaje coreográfico de otro autor, y queda encantado con una parte de la secuencia de movimientos y considera que esta puede serle de gran ayuda en su montaje y decide reproducirla en una coreografía de su autoría. Es preferible que ese autor manifieste y dé a conocer que ese pequeño fragmento incluido en su coreografía no es de su autoría, sino que lo sustrajo de la obra de otro artista independiente de los medios por los que comunique tal situación, a que se adjudique tal autoría.

La doctora Soler, manifiesta que la cita escénica ha sido usada por los artistas de las artes escénicas, entre ellos los coreógrafos

“Un caso más cercano el que emprende el coreógrafo y bailarín Pere Faura con su pieza sin baile no hay paraíso. Mi propia historia de la danza. En esta pieza toda ella compuesta de citas, fragmentos de momentos reconocibles de otras obras, figuras icónicas de danza popular, momentos emblemáticos de una coreografía minimalista etc.” (Soler Benito , 2015)

Ejemplo anterior que permite evidenciar la posibilidad que existe de citar en obras como la coreografía y así en las demás artes escénicas. Quizá lo que no ha permitido el uso frecuente de estas, es el desconocimiento de todos los sujetos involucrados, entre ellos los coreógrafos, así como el mismo legislador que pudiera hacer más para describir con detalle el uso de las citas en las obras y no únicamente limitar su aplicación a las obras literarias como pareciera que sucede en la actualidad por la forma en que se encuentra contemplada en las normas o como se ha concebido el derecho de autor en algunos sectores de la sociedad. Como dice la doctora Soler este tipo de citas (escénicas) son ignoradas por la ley (2015, pág. 307) y también valga señalar por la misma doctrina porque son escasos y casi nulos los estudios que analizan la aplicación de estas figuras en otros escenarios o situaciones.

1.7.2. Representación o ejecución de obras por razones de enseñanza

Esta limitación o excepción está orientada a que al interior de las instituciones educativas, tanto los docentes como los estudiantes puedan realizar uso de obras que si bien pueden pertenecer a diversos autores, no requieren solicitar autorización ni pagar remuneración alguna por su representación o ejecución, siempre que la actividad en las que se realice tal representación tenga fines lucrativos, así como que el público para el cual se haga la presentación sean o bien estudiantes y personal de la institución o los padres de estos. (Decisión 351. Art 22. Lit J).

Las coreografías pueden ser utilizadas sin ningún tipo de restricción por los estudiantes y demás funcionarios de las instituciones educativas, como pudo denotarse siempre que el evento en las que se presenten sea sin ánimo de lucro. Estas instituciones son responsables de la construcción del conocimiento y el acrecentamiento de la cultura, por tanto debe ser garante de todo tipo de derechos. El hecho que tengan acceso libre a las coreografías no implica que puedan desconocer los derechos morales del autor, siempre deberán mencionar su nombre así como respetar la integridad de las obras, demás derechos del ámbito moral. Pues las excepciones únicamente están orientadas a limitar la explotación de la obra, los derechos patrimoniales.

1.8. De la gestión de los derechos de autor

Las obras como objetos de negociación, y comercialización suponen para el autor una administración de las mismas. Como pudo denotarse, los autores o titulares tienen una gran variedad de facultades de explotación respecto de las obras, que le permiten recibir de ellas una retribución económica cuando así lo deseen. Si bien, los autores o titulares son los primeros llamados a gestionar sus obras, el ordenamiento jurídico colombiano ha previsto que estos puedan conceder tal facultad a entes jurídicos creados por ellos mismo.

La Carta Política no exige que los autores cobren o recauden sus derechos de modo directo y, como a la vez el artículo 38 ibidem garantiza la libre asociación, es permitido que las personas jurídicas por ellos constituidas, precisamente con miras a la defensa de sus intereses, obren como entes recaudadores de tales derechos. (Sentencia C-519 de 1999)

Por tanto la gestión de derechos de autor tal y como en otras tantas sentencias como la 509 de 2004, la misma Corte ha recocado, que puede ser de dos tipos, individual o colectiva.

1.8.1. Gestión individual

La gestión individual puede ser entendida como la “...administración de los derechos de autor de contenido patrimonial realizada directamente por el autor” (Abello Monsalvo, 2017). Lo que supone que todo coreógrafo está en la posibilidad de ejercer las facultades de explotación, frente a terceras personas, siendo él quien se encarga de pactar o convenir las condiciones en las que autoriza el uso de su obra coreográfica, lo que conlleva a que sea de igual manera quien daba verificar el cumplimiento de tales condiciones y que en caso de verse incumplido es también quien inicie las acciones a que haya lugar.

La gestión individual presenta grandes dificultades en la práctica.

...por una parte, por la imposibilidad práctica del titular de realizar un seguimiento efectivo de la utilización de sus obras y, por la otra, por la dificultad para los usuarios de acudir a cada uno de los titulares de los derechos de todas. (Saucedo Rivadeneyra , 2012)

A modo de ejemplo, piénsese en que un coreógrafo ha autorizado para que un cantante use sus coreografías en una gira de conciertos nacional e internacional, es innegable que al autor de la obra coreográfica le resulta difícil poder verificar el cumplimiento de las condiciones en las que hubiera realizado tal autorización. Así también para el caso en que los coreógrafos deseen realizar una representación o ejecución de una coreografía de una autor radicada en diferente ciudad y del que desconozca datos completos. Por lo que este tipo de gestión en ocasiones no logra cobijar el cumulo de necesidades del artista,

1.8.2. Gestión colectiva

A diferencia de la gestión individual, en la gestión colectiva ya no se administran las facultades de explotación de las obras por su autor o titular de manera directa, sino que estas facultades se trasladan o se ponen en cabeza de las denominadas sociedades de gestión colectiva las cuales funcionan “como intermediarias entre autores, sujetos de derechos conexos y usuarios, a partir de la administración de forma transparente de los derechos patrimoniales reconocidos a los sujetos de los derechos de autor y conexos” (Ordelin Font, 2015)

El capítulo tercero “de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y derechos conexos”, de la Ley 44 de 1993, por medio del cual se subrogó el capítulo quince de la Ley 23 de 1982, en su artículo décimo señala que:

10) Los titulares de derechos de autor y derechos conexos podrán formar sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y derechos conexos, sin ánimo de lucro con personería jurídica, para la defensa de sus intereses conforme a las disposiciones establecidas en la Ley 23 de 1982 y en la presente Ley.

Artículo que no circunscribe la posibilidad de asociación colectiva para la gestión de derechos de autor a una determinada arte, por lo que efectivamente los coreógrafos se pueden asociar con el fin de que sean estas las que se encarguen de administrar la explotación de las obras.

Para la creación de una sociedad de gestión colectiva como lo expresa el artículo doce de la norma previamente citada, se requiere un número mínimo de 100 socios, que además deben realizar la misma actividad.

El artículo trece, expone funciones que tienen estas sociedades y que deben cumplir en pro de los derechos de los asociados, entre las que se destacan la de negociar con los usuarios las condiciones en las que se autoriza el ejercicio de los actos que se contienen en las facultades de

explotación de las obras y la remuneración correspondiente, teniendo en cuenta las condiciones que el autor de manera expresa haya señalado en el mandato celebrado con dicha sociedad. A su vez deben recolectar y distribuir a los socios las remuneraciones correspondientes que provengan de sus derechos.

Así también la función de celebrar convenios con las sociedades de gestión colectiva extranjeras de la misma actividad. Esta, es de gran relevancia si tiene en cuenta que los productos intelectuales fácilmente traspasan fronteras, por lo que es necesario que el alcance de estas sociedades también sigan a las obras a donde quiera que vayan. Igualmente les corresponde a las sociedades de gestión colectiva velar por la protección de la tradición intelectual y artística de la nación. (art. 13)

Resulta entonces muy conveniente para los coreógrafos y en general para todos los autores, suscribirse a una sociedad de gestión colectiva, de un lado para salvaguardar sus derechos como tal y de otro para garantizar que de sus obras puedan recibir ingresos económicos, pues el arte más que ser una de las formas de comunicación y expresión ligadas a la naturaleza del hombre es un trabajo, que implica tiempo, dedicación y esfuerzos del artista

1.9. Las coreografías en el derecho comparado.

La gran mayoría de países en el mundo son contratantes o han ratificado el convenio de Berna “para la protección de obras literarias y artísticas” por tanto así, teniendo en cuenta que este contempla a las obras coreográficas como obras protegidas, todos ellos les reconocen derechos a los autores de estas y propenden por la salvaguarda de las mismas. Aun así debe tenerse en cuenta que los convenios tan solo establecen unas principios y condiciones mínimas por lo que los estados están facultados para auto-determinar algunos aspectos o situaciones sobre, los derechos, términos, requisitos entre otros, de las obras y sus autor.

En países como Perú, Ecuador, y Bolivia al ser miembros al igual que Colombia de la Comunidad Andina de Naciones, conceden un mismo nivel de protección a las obras coreográficas toda vez que además de reconocer el convenio de Berna, se sujetan a las disposiciones de la Decisión 351 a través de la cual se expidió el Régimen Común sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos.

México tal vez propone quizá la mayor diferencia entre los países de América latina como quiera que la ley federal de derechos de autor no hace referencia al término “coreografía” , sino que en su artículo trece expresa que los “derechos de autor se reconocen respecto de las obras de las ramas de la danza” (Art. 13, num. IV) si bien, ello no comporta una mayor trascendencia en lo sustancial, como quiera que la ley mexicana concede a los autores y demás titulares de derechos de las obras de este arte el mismo nivel de protección que la generalidad de los países, al menos si resulta curioso el hecho que no se refiera en los términos iguales en que lo hacen la gran mayoría de las leyes, tratados y convenios internacionales.

Vale la pena destacar que el uso de este término (danza) en la ley es más consecuente con las dinámicas de este arte y no el termino coreografía como lo señalan la generalidad de normas, al menos no bajo la significancia que sugieren los diccionarios, que es limitada, toda vez que como se ha manifestado en varias oportunidad, solamente la definen como un conjunto de pasos y figuras.

La definición de la RAE no corresponde a la evolución que los conceptos de coreografía y coreógrafo han sufrido en las últimas décadas. Del ballet clásico en el que se conjugaban música, pasos de baile y argumento y el coreógrafo se limitaba a determinar dichos pasos se ha evolucionado a la danza contemporánea y la danza de autor en las que el coreógrafo es mucho más que el que decide los pasos de baile y es el que concibe el espectáculo en su totalidad de manera global. (Guerrero Moraga , 2014)

Es bastante consecuente lo que sostiene la doctora Guerrero, y es totalmente cierto, hoy por hoy la coreografía no puede ser comprendida como la mera secuencia de pasos o movimientos de baile, y mucho menos puede verse al autor de danzas como el que diseña o realiza tales secuencias. Las obras de danza son más que figuras, en ella se integran elementos como la música, el, vestuario, la escenografía, y otros tantos elementos que en igual forma en la mayoría de las veces son pensados y creados por el coreógrafo. Por lo que desde una opinión personal, expresarse en términos de danza es comprender y conjugar cada uno de esos varios elementos de lo contrario las normas en su contenido deben proponer una definición de coreografía que responda a las realidades de este arte, para así evitar este tipo de discusiones e interpretaciones.

Continuando con el análisis de derecho comparado, y teniendo en cuenta que aunque como pudo verse en capítulo anterior, uno de los principios del derecho de autor es el no requerimiento de formalidades para que se pregone o no la protección de las obras, la legislación de los Estados Unidos y la de Chile exigen que las obras se fijen en algún medio o mecanismo tangible o material, al respecto señala la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos (U.S. Copyright Office) que “La protección del derechos de autor existe desde el momento en que la obra se fija por primera vez”, en el mismo sentido sostiene que:

Hay varias categorías que por lo general no son elegibles para la protección federal del derecho de autor. Estas incluyen, entre otras:

- *Obras que no han sido fijadas en una forma de expresión tangible. Por ejemplo, obras coreográficas, discursos improvisados o presentaciones que no han sido escritos o grabados. (U.S. Copyright Office, 2012)*

Por su parte la ley chilena de derechos de autor, Ley número 17.336, señala en su artículo tercero que quedan especialmente protegidas las “...3) Las obras dramáticas, dramático-musicales y teatrales en general, así como las

coreográficas y las pantomímicas, cuyo desarrollo sea fijado por escrito o en otra forma...” por cuanto todas aquellas obras coreográficas que no se encuentre fijadas en un soporte material no se protegen por el derecho chileno.

Teniendo en cuenta las normas anteriormente citadas no quedan protegidas piénsese a modo de ejemplo las danzas que tan solo han sido llevadas a la presentación en público y de las que no se hace grabación, descripción, graficación o notación de la misma.

A diferencia de los Estados Unidos y Chile, la mayoría de los países América no exigen que la obra deba ser fijada en medio tangible para que se proteja o concedan derechos a los autores y a terceras personas como titulares, en tanto que en estos países y por consiguiente en Colombia, las leyes los protegen desde el momento en que la obra se crea sin necesidad de que deba fijarse o cumplirse formalidad alguna.

Destáquese, que la exigencia de fijación impone para el coreógrafo la necesidad de realizar una descripción detallada o en caso de ser gravada la ejecución de la coreografía debe ser muy precisa y perfecta conforme a las directrices y el concepto mismo del autor, toda vez que se protege lo que ha quedado gravado o incorporado en el soporte material.

De otro lado, en España aunque de modo general se protege a las obras, y a sus autores en similares términos que en Colombia y Latinoamérica establece otra categoría o clase de obras que según refieren algunos autores se ajusta a las coreografías por su composición y forma de construcción. A saber, la ley de propiedad intelectual española sostiene que:

- 1. Se considerará obra compuesta la obra nueva que incorpore una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización. (Art. 9)*

Si se analiza la forma como se construyen las danzas, puede evidenciarse que casi que por regla general se requiere de una obra musical para su producción por lo que bien puede ajustarse dentro de esta categoría siempre que haga uso de obras musicales preexistentes, sin que por esto pueda pensarse que la obra coreográfica pierda su calidad de obra independiente.

Cuando se considera a la obra coreográfica como obra compuesta esto implica que se considera a la coreografía como una obra nueva en la que simplemente se incorpora una obra preexistente (la musical). Esta incorporación puede consistir meramente en su reproducción sin la adición de ningún cambio o alteración o puede suponer la transformación de la obra preexistente. En el primer caso, que es el que nos interesa, el autor de la obra preexistente no puede considerarse autor de la obra nueva compuesta puesto que su obra no ha sido creada especialmente para la coreografía. (Guerrero Moraga , 2014)

En Colombia así como en la gran mayoría de países latinoamericanos las leyes del derecho de autor no hacen alusión a la categoría “obras compuestas”, solamente se refieren a las obras en colaboración y obras colectivas en tratándose de aquellas en las que interviene pluralidad de autores. Pero si se tienen en cuenta los postulados de la ley española, efectivamente cuando la obra coreográfica se realiza a partir o haciendo uso de una obra musical preexistente se está frente a una obra compuesta, y por tanto los coreógrafos deben cumplir con las exigencias legales para poder disponer de dicha obra musical.

El análisis realizado a lo largo de este capítulo de la gran mayoría de las normas reguladoras del derecho de autor tanto nacional, supranacional e internacional y en especial de los enunciados normativos que por su composición les son aplicables a las obras coreográficas, y a sus autores, es decir a los coreógrafos, es a todas luces importante como quiera que son el eje central de esta investigación y en estricto sentido es el desarrollo del segundo objetivo específico propuesto y por consiguiente es fundamental para alcanzar al cumplimiento del objetivo general.

Es claro que al menos no hay duda respecto de la protección de las coreografías al tenor de las normas del derecho de autor, por lo tanto bien puede decirse que les son aplicables todas las prerrogativas, derechos, obligaciones, limitaciones etc., pero no es dable desconocer que en ocasiones las normas no resultan ser claras, algunos artículos dejan abiertas muchas posibilidades, otros tantos, desconocen las particularidades que se plantean alrededor del arte de la danza, por lo tanto todo el estudio realizado previamente se encuentra justificado como quiera que lo que se busca en esta investigación es establecer la forma como desde el derecho de autor se le ve a la danza y a los coreógrafos y en últimas como se menciona en párrafo anterior permite la consecución de los objetivos planteados.

CAPITULO III

1.1. DE LOS DERECHOS CONEXOS

El derecho de autor, además de reconocer la importancia y protección que merecen los creadores de obras de tipo literario, científico y artístico, se interesa también por quienes de diversas maneras son fundamentales para que algunas de estas obras sean producidas, difundidas o llevadas al público. A estos derechos se les conoce como conexos o afines los cuales se dirigen a salvaguardar a los sujetos reconocidos por el derecho de autor como artistas, intérpretes o ejecutantes. Reconocimiento que se “justifica en la medida en que se considera necesaria su intervención creativa, por ejemplo, a los fines de la realización de obras cinematográficas y obras musicales... y coreográficas” (OMPI, 2016)

La labor de los artistas, intérpretes y ejecutantes además de cómo se mencionó permiten al autor en muchas ocasiones comunicar y presentar al público su obra, también contribuyen al enriquecimiento de la cultura y a la variación de las formas de construcción de las obras y las artes por tanto otorgarles protección es incentivar su labor, por consiguiente al arte mismo.

La primera normatividad internacional encargada de establecer y reconocer los derechos conexos, es la Convención de Roma de 1961, “sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión”. Esta convención sienta las bases, principios y condiciones mínimas para la protección de los artistas, intérpretes etc. de ciertos actos que pueden atentar o que van en contra vía de sus intereses respecto de las ejecuciones o interpretaciones que realizan de determinadas obras. (OMPI, 2016) principios que también han sido incorporados al interior de las legislaciones de los países y a su vez objeto de desarrollo en otros acuerdos o tratados internacionales teniendo en cuenta el ámbito de aplicación de estos; como el “acuerdo sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio” (ADPIC) y también así en el Tratado de Beijing “sobre Interpretaciones y Ejecuciones Individuales” del 24 de junio de 2012 todos estos ratificados por Colombia.

Aun cuando las normas no definen con exactitud lo que se entiende por artista, intérprete, o ejecutante, si enuncian al menos algunos de los sujetos así considerados. La mencionada convención de Roma en su artículo tercero manifiesta que por estos se entiende a “a)... 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”. Por su parte la Decisión 351, artículo tercero, en el mismo sentido, sostiene que por estos se concibe toda “persona que representa, canta, lee, recita, interpreta o ejecuta en cualquier forma una obra” y de igual forma, la Ley 23

en el artículo octavo literal “K” “el actor, locutor, narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o cualquier otra que interprete o ejecute una obra literaria o artística”.

La Decisión 351 de la CAN en el capítulo X desarrolló todo lo relacionado con los derechos conexos del que indica en el artículo 33 que:

La protección prevista para los Derechos Conexos no afectará en modo alguno la protección del derecho de autor sobre las obras científicas, artísticas o literarias. En consecuencia, ninguna de las disposiciones contenidas en este Capítulo podrá interpretarse de manera tal que menoscabe dicha protección. En caso de conflicto, se estará siempre a lo que más favorezca al autor.

En igual forma lo hace la Ley 23 de 1982 (de los derechos de autor) en su artículo 165 y lo refiere casi que en los mismos términos en los que lo realiza la norma anteriormente citada.

Lo cierto es que, si bien, la labor de los intérpretes o ejecutantes de una obra es tan importante en la mayoría de las veces para darla a conocer, los derechos que las normas les reconocen no pueden ir más allá, soslayar o afectar los derechos que tienen los autores sobre sus obras en tanto una y otra labor son diferentes y así lo ha reconocido la Corte Constitucional Colombiana.

Es claro que existe una diferencia de hecho entre el autor de una obra artística y las demás personas que intervienen en la ejecución, producción o divulgación de la misma. En efecto, mientras que aquél creó algo nuevo, original y distinto, éstas derivan su oficio de dicha creación. (Sentencia C-040 de 1994)

Los derechos de los autores y de los artistas encargados de ejecutar o interpretar no nacen del mismo objeto o circunstancia. Mientras que los autores tienen derechos sobre sus obras, los artistas solo los tienen respecto de su interpretación y ejecución.

1.2. Los bailarines como sujetos de protección

En el arte de la danza es innegable lo trascendental que es la participación de los bailarines para no solo poder dar a conocer o comunicar al público la obra coreográfica en su máximo esplendor; sino que también ayudan al autor a plasmar, producir o realizar su obra. Los bailarines en muchas ocasiones son lo que el lienzo es para el pintor; la obra coreográfica se crea pensando en que ha de ser ejecutada por una o varias personas y en últimas son ellos quienes se encargan de transmitir, de interpretar la obra del coreógrafo, conforme a las indicaciones impartidas por este sin desconocer que cada uno de ellos imprime en su interpretación su esencia, por lo que deja en ella su sello personal y se considera una creación original.

Valga la pena señalar que en algunas ocasiones el mismo autor de la coreografía también puede ejecutar sus propias obras y por tanto sobre él recaen los derechos como autor, y los conexos, no siendo esta la regla general como quiera que la gran mayoría de las veces, los coreógrafos diseñan obras en las que se requieren de varios bailarines para la representación o ejecución.

Tal y como se señala en las listas que refieren las normas anteriormente citadas de quienes son considerados como artistas, intérpretes y ejecutantes, esto es, la Convención de Roma, La Decisión 351 y la Ley 23 de 1982, todos los bailarines se enmarcan dentro de estas categorías por tanto son sujetos de protección.

1.2. Derechos de los artistas, intérpretes y ejecutantes. Los bailarines

Como puede verse en capítulo anterior, en el derecho de autor se contienen dos clases de derechos; morales y patrimoniales, dentro de cada uno de ellos una variedad de facultades que se le conceden a los autores con relación a sus obras. Así también, las normas dando aplicación a esta

dualidad de derechos, busca proteger a los artistas, intérpretes y ejecutantes pero como se menciona en párrafos anteriores respecto de su ejecución o interpretación.

1.2.1 Derechos morales de los bailarines

No todas las normas del derecho de autor aplicables en Colombia para los artistas, intérpretes y ejecutantes coinciden en la cantidad de los derechos que se les reconocen, algunas otorgan tan solo un número mínimo, mientras otras sugieren un ámbito de protección más amplio.

Ejemplo de ello, la Decisión 351 que en el artículo 35 tan solo contempla dos derechos, en tanto que señala que los intérpretes y ejecutantes tienen derecho a "...a) Exigir que su nombre figure o esté asociado a cada interpretación o ejecución que se realice". Y el segundo, a " b). Oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su interpretación o ejecución que pueda lesionar su prestigio o reputación". En otros palabras, el derecho al respeto al nombre o paternidad y el derecho de integridad.

Por su parte, la Ley Nacional de Derechos de Autor (Ley 23 de 1982) proporciona un nivel de protección mayor a comparación de la norma supranacional, toda vez que en su artículo 171 expresa que "Los artistas, intérpretes o ejecutantes tienen los derechos morales consagrados por el artículo 30 de la presente ley", por consiguiente les son aplicados los mismos derechos que se reconocen cuando se ostenta la calidad de autor, por tanto además del derecho de paternidad e integridad, tienen también el de divulgación, modificación, y retracto o retiro, pero con ocasión de la interpretación o ejecución de una obra. Derechos que por demás son en la misma forma como ocurre en los autores, perpetuos, inalienables, inembargables e imprescriptibles

En atención a lo anterior, todos los bailarines ostentan las facultades por la ley otorgadas cuando quiera que hagan parte de la interpretación o ejecución de obras coreográficas.

1.2.1.1. Derecho al respeto al nombre

Valga la pena señalar que en muchas ocasiones en la práctica un derecho moral como el de la paternidad o el respeto al nombre del artista interprete o ejecutante en el arte de la danza, es de poca aplicación como quiera que, tan solo, habitualmente se informa al público, de modo general el nombre de la agrupación, de la compañía o grupo de baile; pero no así de manera individual el nombre de cada uno de los bailarines. Son pocas las situaciones en las que se respeta tal derecho, por ejemplo cuando la ejecución es realizada o bien por un solo, es decir, un solo bailarín quien ejecuta la danza o bien por una pareja, usualmente se le informa la público la persona o la pareja que la ejecuta.

De igual manera, en algunas grandes galas o espectáculos, en donde se proporciona un programa y se hace mención de quienes están en escena. O también cuando mediante la misma publicidad del evento se señala el nombre de los bailarines principales como ocurre en los ballets altamente reconocidos, donde previo a la presentación se hacen diferentes anuncios publicitarios y en ello se indica el, la o los bailarines encargados de representar los personajes o sujetos protagonistas.

1.2.1.2. Derecho a la integridad

El derecho a la integridad busca blindar en igual forma, como sucede para los autores, pero en esta ocasión frente a la interpretación, de toda deformación, modificación mutilación, alteración, o cualquier otro atentado, siempre que estos actos tal y como lo exige la Decisión 351, puedan afectar el prestigio del artista, en este caso al bailarín. Pues puede darse el hecho

que para la promoción de un evento o un video musical, una película etc., en las que se haya incluido la ejecución de una danza, tan solo se reproduzca o se muestre parte de ella. Allí claramente se está faltando a la integridad de la obra pero dicho acto no afecta el honor y la reputación de él, la o los bailarines, esto tan solo responde a las dinámicas publicitarias.

Lo que se busca es impedir que actos malintencionados puedan dañar el nombre del artista por lo indesligable que es la interpretación o ejecución con su persona, “su fundamento es el respeto debido a la personalidad del artista que se plasma en su interpretación o ejecución. El artista tiene derecho a que su trabajo, su creación no se vea alterada por el capricho de un tercero” (Villarejo, 2013). La interpretación de una danza conlleva de por si un ejercicio interno para el bailarín, aun cuando se siga un plan de trabajo o unas especificaciones dadas por el coreógrafo, en cada paso, figura o movimiento, el bailarín se conecta con sus sentimientos, con su cuerpo, con la música y demás elementos que pueden influir en la interpretación. Como se mencionó anteriormente, en esta se imprime parte de la esencia, personalidad, y se deja la huella del bailarín. Por lo que son varios los actos que puedan afectar el honor de este cuando se deforma, mutila, altera, etc., de igual forma cuando se distorsiona el mensaje que se quiere reflejar, más aun en tratándose de danzas en las que se cuenta una historia, se refleja fenómenos o sucesos.

A modo de ejemplo piénsese, en un bailarín que ejecuta danzas en las que manifiesta el dolor, el sufrimiento a causa de la violencia y un rechazo a la misma y posteriormente una persona hace uso de parte de esta interpretación para hacer apología a la guerra. Ejemplo este en el que además de realizarse una mutilación a la obra, se altera el mensaje que quiere transmitirse, por tanto se afecta el buen nombre del artista.

1.2.1.3 Derecho a la divulgación y derecho al retiro o retracto

El derecho de divulgación, acogiendo los postulados que para tal se predicen de los autores como se menciona en capítulo anterior, consiste en la facultad que tiene en este caso el artista, interprete o ejecutante de decidir si da a conocer o no su interpretación. De otro lado el derecho de retracto, conlleva a que el artista tiene la posibilidad de exigir que su interpretación sea retirada de cualquier lugar donde se esté exponiendo. Como se mencionó anteriormente, en el ámbito internacional muchas de las normas que regulan los derechos conexos no suelen incluir, ni el de divulgación, ni el de retracto. Por su parte la ley colombiana si los reconoce.

La razón por la que se excluye el derecho de divulgación es que la participación del artista en la interpretación conlleva una autorización implícita para divulgarla. En lo que respecta al derecho de arrepentimiento, en caso de que el artista contara con este derecho, éste entraría en conflicto con el derecho de autor, ya que en caso de que el artista decidiera retirar su obra del mercado esta acción impediría la explotación de la obra por parte del autor. (Villareja, 2013)

Respecto del derecho de divulgación, efectivamente cuando un bailarín decide participar en una danza, de por sí, tal aceptación lleva implícito su consentimiento de que sea mostrada la obra al público; a no ser que solamente esté sirviendo de apoyo en los ensayos de la danza, situación en la cual ha de haber informado al coreógrafo o director y por tanto en la presentación o ejecución participa otro bailarín.

En cuanto a las razones citadas por las que usualmente no se incluye el derecho de retracto en las leyes, vale la pena señalar que ciertamente se puede ir en contra de los derechos de explotación que pueda tener el autor de la obra coreográfica u otra persona cuando ostenta la titularidad de dichos derechos. Por ejemplo cuando un bailarín accede o por medio de un contrato se hace parte de un video musical y realiza un baile coreografiado por otra persona y después de algún tiempo decide que se retire su interpretación del video y/o de cualquier soporte en que se encuentre fijado o expuesto.

Lo anterior implica no solo que se afecte al coreógrafo como quiera que no se le permita continuar divulgando su obra coreográfica a través de la fijación que de la misma se ha hecho en el video, sino además se infringen los derechos de explotación que ha de tener la persona por quien este ha sido contratado. Razones aplicadas en tratándose de ejecuciones que han sido fijadas en alguna de las formas posibles, porque en los casos donde por ejemplo un bailarín siendo el principal en un ballet y en algún momento decide no continuar realizando su ejecución en las diversas presentaciones ya agendadas, puede ser reemplazado por otro, sin importar lo fácil o no que resulte hacerlo.

Lo cierto es que la ley colombiana del derecho de autor reconoce los mismos derechos morales para los autores, como para los artistas intérpretes ejecutantes. Y por tanto la misma condición de resarcir daños causados cuando se trata de la facultad de divulgación y retracto de la ejecución de la danza, aun cuando resulten cuestionables estas dos últimas por las razones expuestas anteriormente.

1.2.2 Derechos patrimoniales de los bailarines

Así como para los autores de las obras coreográficas las normas establecen unas facultades atendiendo a los intereses económicos de estos para con sus obras, así también lo hacen en tratándose de los artistas, intérpretes y ejecutantes, quienes también tienen derecho a recibir una retribución económica por su ejecución o interpretación “Los derechos patrimoniales de los artistas intérpretes o ejecutantes, nacen de dos situaciones particulares: (1) de la interpretación o ejecución en vivo, y (2) de la fijación de su interpretación o ejecución” (Logreira Rivas & Fuentes Pinzón , 2010) Más allá del gusto que puede tener una persona por el arte que desempeña es apenas razonable que vea en esta también la fuente de su sustento, es un trabajo del que se espera recibir un rendimiento económico

más aún cuando se explotan las grabaciones que se realizan de las interpretaciones o ejecuciones.

Si no pudiera el bailarín exigir una remuneración por la utilización de sus interpretaciones, éste no podría dedicarse a la danza porque no generaría mayores ingresos. La protección de los derechos de los bailarines es fundamental para el desarrollo de la danza, ya que son ellos los que comunican e interpretan una coreografía. Sin su existencia quedarían en el anonimato las coreografías y el vestuario. (Schmidt Barriga, 2014)

Al respecto el artículo 34 de la Decisión 351 dispone que los artistas, intérpretes y ejecutantes “tienen el derecho de autorizar o prohibir la comunicación al público en cualquier forma de sus interpretaciones y ejecuciones no fijadas, así como la fijación y la reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones” en un segundo párrafo hace la salvedad de que dichos artistas, no pueden oponerse a la comunicación pública de su ejecución y demás cuando estas se hagan a partir de una fijación previamente autorizada por ellos.

Por su parte el artículo 166, de la ley colombiana de derechos de autor, en el mismo sentido contempla la facultad de “autorizar o prohibir la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, o cualquier otra forma de utilización de sus interpretaciones y ejecuciones”, así como que sin esa debida autorización nadie podrá realizar ninguno de los siguientes actos.

- A. *La radiodifusión y la comunicación al público de la interpretación o ejecución de dichos artistas, salvo cuando ella se haga a partir de una fijación previamente autorizada o cuando se trate de una transmisión autorizada por el organismo de radiodifusión que transmite la primera interpretación o ejecución;*

- B. *La fijación de la interpretación o ejecución no fijada anteriormente sobre un soporte material;*

C. *La reproducción de una fijación de la interpretación o ejecución de dichos artistas en los siguientes casos: 1) Cuando la interpretación o la ejecución se hayan fijado inicialmente sin autorización; 2) Cuando la reproducción se hace con fines distintos de aquellos para los que fueron autorizados por los artistas, y, 3) Cuando la interpretación o la ejecución se haya fijado inicialmente de conformidad con las disposiciones de esta Ley pero la reproducción se haga con fines distintos de los indicados. (Art. 166)*

Los artículos precedentes permiten entonces, identificar al menos tres derechos de carácter patrimonial que se conceden a los artistas intérpretes y ejecutantes, que para el caso objeto de estudio, son los bailarines, a saber: el derecho que tienen de autorizar o prohibir la radiodifusión o comunicación al público de las interpretaciones no fijadas, el de fijación y finalmente el de reproducción.

1.2.2.1. Derecho de comunicación al público y radiodifusión no fijados

Todas las normas que regulan los derechos conexos, tanto la Convención de Roma, el tratado de Beijing “sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, la Decisión 351 y finalmente la ley colombiana de derechos de autor, confieren a los artistas intérpretes y ejecutantes la facultad de autorizar o prohibir la comunicación al público y la radiodifusión de sus interpretaciones o ejecuciones, toda vez que “el consentimiento del artista es necesario para la radiodifusión (por radiofonía o por televisión) y para la comunicación al público de su interpretación o ejecución directa o «viva»...” (OMPI, 1982, pág., 46)

El tratado de Beijing señala que por comunicación al público se entiende toda “...transmisión al público por cualquier medio que no sea la radiodifusión” mientras que esta última se define como “la transmisión inalámbrica de sonidos o imágenes o de imágenes y sonidos o de las representaciones de éstos, para su recepción por el público; la transmisión

por satélite también será considerada “radiodifusión”; la transmisión de señales codificadas será “radiodifusión” (Art. 2, Lit. C y D)

Por lo anterior, bien puede decirse que los bailarines atendiendo sus diferentes intereses, entre estos los económicos que puede suscitarse de la representación o ejecución de una danza, están facultados para determinar si es su deseo o no que otras personas puedan comunicar al público o radiodifundir dichas ejecuciones. Facultad que cobra gran relevancia hoy día en consideración a los grandes avances tecnológicos que han facilitado y maximizado las formas de realizar tales acciones.

Como se ha exaltado a lo largo de esta investigación es de la naturaleza misma de este arte (la danza), la exposición o presentación directa o en vivo al público - no sin ello desconocer de las otras formas en que puede ser apreciado -, por cuanto, en muchas ocasiones no solo se hace fijaciones de las ejecuciones, sino que también los espectadores realizan transmisiones no autorizadas por los bailarines, haciendo uso de teléfonos celulares u otros dispositivos, aspecto que claramente atenta contra los derechos de los artistas, y es precisamente a ello a lo que apunta la facultad que tienen estos últimos cuando se indica que pueden autorizar o prohibir la comunicación al público o la radiodifusión.

Importante manifestar que no obstante, los bailarines lógicamente no pueden oponerse a la comunicación al público de su ejecución cuando está de por sí ya una radiodifusión o en igual forma la que se haga a partir de una fijación previamente autorizada, (Conv. de Roma, art. 34) por ejemplo, en tratándose de uno o varios bailarines que se presentan en un programa de televisión para promocionar un espectáculo de danza y realizan la presentación de una de ellas, implícitamente se autoriza al canal de televisión para que la de a conocer al público en la transmisión en vivo.

1.2.2.2 Derecho de fijación

De acuerdo con las normas previamente mencionadas, los bailarines y demás artistas intérpretes o ejecutantes de la danza u otras artes, tienen la facultad de permitir o no que sus ejecuciones o interpretaciones sean fijadas, esto es, “la incorporación de imágenes en movimiento, independientemente de que estén acompañadas de sonidos o de la representación de éstos, a partir de la cual puedan percibirse, reproducirse o comunicarse mediante un dispositivo” (Tratado de Beijing, art. 2)

En relación al derecho de fijación es de hacer notar la posibilidad de que el artista no desee la fijación de su actuación realizada en <vivo> y es que la violación de su derecho puede dar lugar a la práctica ilícita del bootlegging, es decir, a la grabación sonora o audiovisual, por contrabando de espectáculos artísticos, lo que permite su fijación para la posterior distribución de copias al público, a veces antes de colocarse en el comercio el fonograma o videograma legítimo; o la incorporación de la interpretación o ejecución en un soporte para su transmisión <en diferido> por radiodifusión. (Antequera Parilli, 2007, pág. 224)

Independiente de la manera o el medio utilizado, los bailarines pueden negarse o prohibir la grabación o cualquier forma de fijación de sus ejecuciones. Esta facultad, desde una perspectiva personal, es de poca aplicación cuando quiera que se trate de las presentaciones públicas que se hacen de las danzas especialmente de escenarios abiertos al público donde usualmente no existe ningún tipo de restricción para el uso de dispositivos electrónicos de filmación o grabación y por ello es de gran facilidad que terceras personas puedan fijar las ejecuciones de las danzas. Resulta ser más restrictivo en las ocasiones donde son presentadas en lugares cerrados o privados como los teatros, centros de convenciones, entre otros, donde por protocolo y demás se prohíbe el uso de celulares, cámaras etc.

1.2.2.3 Derecho de reproducción

La ley colombiana del derecho de autor tal y como se citó en páginas anteriores, prevé varias situaciones en las que el artista intérprete o

ejecutante puede oponerse a que se reproduzca o se siga reproduciendo su ejecución.

La primera de ellas contempla que ninguna persona puede ejercer tal acción (la reproducción) si la ejecución se ha fijado sin autorización del artista. Por ejemplo, en las ocasiones en que un bailarín ejecuta una danza en un lugar abierto al público y una tercera persona realiza la grabación la dicha ejecución, si ésta persona desea reproducirla debe solicitar autorización al bailarín, de lo contrario no podrá hacerlo y si lo hiciera estaría infringiendo el derecho del artista.

De igual forma, el artista que aun habiendo dado autorización para la reproducción de su ejecución puede revocarla o prohibir que se continúe realizando cuando quiera que esta se haga con fines distintos a los autorizados. Por ejemplo cuando un bailarín consienta que una persona reproduzca su ejecución únicamente en determinado evento de danza y posteriormente esta decide utilizarla para promocionar otros tantos eventos.

1.2.2.4. Derechos de puesta a disposición y alquiler de las ejecuciones o interpretaciones

Estos derechos de puesta a disposición y alquiler son relativamente nuevos en el ordenamiento jurídico colombiano e incluso para los tratados internacionales sobre derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes como quiera que la convención de Roma, norma primigenia y especialista en el tema no los incluye.

Es hasta el año 2010 en que mediante el artículo primero de la Ley 1403, también conocida como “Ley Fanny Mikey” se adiciona el artículo 168 a la Ley 23 de 1982 el cual en el párrafo dispone que

...los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales conservarán, en todo caso, el derecho a percibir una remuneración

equitativa por la comunicación pública, incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial al público, de las obras y grabaciones audiovisuales donde se encuentren fijadas sus interpretaciones o ejecuciones...

En el ámbito internacional, es el tratado de la OMPI sobre Interpretación o ejecución y fonogramas (TOIEF/WPPT) de 1996, quizá el primero en hacer referencia e incluir estos dos derechos y posteriormente el tratado de Beijing, sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales de 2012, siendo este último por su especialidad el aplicado en el arte de la danza.

Si bien, los derechos de radiodifusión, fijación, y reproducción, propenden por la retribución económica para los artistas intérpretes o ejecutantes, esta nueva norma llega para reforzar y procurar mayores ingresos para estos. Expresa de manera precisa e inequívoca que los artistas más que merecer, tienen derecho a recibir una retribución económica por la comunicación pública que se haga de sus ejecuciones o interpretaciones, así como la facultad que tienen de alquilar las grabaciones u otros mecanismos donde están fijadas las ejecuciones.

Este derecho de alquiler es bastante beneficioso para los bailarines toda vez que pueden realizar negocios y explotar continuamente las fijaciones de sus ejecuciones sin mayores complejidades. Piénsese por ejemplo cuando para un lanzamiento de una exposición de obras relacionadas con el arte de la danza, como esculturas o pinturas de bailarines, a modo de ambientación se requiere de videos de danzas para proyectarlas en pantallas, es la oportunidad precisa para que haciendo uso de esta figura los artistas consigan remuneración alguna.

De otro lado, el derecho de puesta a disposición "...consiste en la facultad que posee el artista de controlar al acceso al mercado musical o artístico del original o de las copias de su interpretación o ejecución,

mediante la venta, o cualquier otra modalidad de uso a título oneroso...” (Logreira Rivas & Fuentes Pinzón , 2010) , todo parece indicar que este derecho nace como consecuencia del cambio que surge con los avances tecnológicos, a partir de los cuales se crean y desarrollan formas diferentes de comunicar y reproducir la labor de los artistas, y es que precisamente el “...tratado OMPI... buscaba proteger los derechos de los autores ante las nuevas formas de explotación, y por ello vio finalmente la luz el conocido como ‘derecho de puesta a disposición’...” (Prado Seoane, 2018) en el mismo sentido señala el doctor Antequera Parilli que:

Varias delegaciones de los distintos comités de expertos convocados por la OMPI para la elaboración del proyecto de texto aprobado posteriormente con modificaciones como TOIEF/WPPT, señalaron que si bien la transmisión analógica de las interpretaciones o ejecuciones y fonogramas debía mantenerse a título de derecho mínimo como un derecho de remuneración...el escenario cambiaba con las <transmisiones digitales interactivas>, que debían someterse a derecho exclusivo de autorizar o prohibir por parte de los respectivos intérpretes o ejecutantes y productores de fonogramas, como un derecho de <puesta a disposición>” (Antequera Parilli, 2007, pág. 232)

Por lo que puede denotarse la puesta a disposición, se dirige casi que de manera general a los medios digitales y su planteamiento es a todas luces relevantes más ahora cuando la tecnología brinda unos escenarios de fácil acceso que propician una mayor divulgación, reproducción y comunicación de las obras pero lastimosamente de igual manera conllevan a vulneración de derechos de los artista.

Para los artistas de la danza esta clase de derechos resulta de gran utilidad como quiera que internet permita compartir y reproducir las fijaciones en video de las ejecuciones de los bailarines, por lo que a partir de esas reproducciones de cierta manera pueden recibir algún rendimiento económico, así como poder dar a conocer el arte y el trabajo. Importante

señalar que dichas grabaciones para que puedan ser llevadas a la red debe mediar autorización por parte del interprete o ejecutante.

1.3. De la independencia de los derechos

La Ley 23 de 1982 en su artículo 167 indica lo que bien pueden considerarse como unas disposiciones o cláusulas de independencia de los derechos que recaen en cabeza de los artistas intérpretes o ejecutantes. En un primer literal señala que la autorización de la radiodifusión no conlleva de por sí la autorización para que otros organismos de radiodifusión transmitan la ejecución o interpretación. Por ejemplo si un bailarín autoriza para que determinada cadena de televisión regional transmita o difunda su ejecución de determinada danza ello no quiere decir que las demás canales también puedan hacerlo, cada uno de estos debe solicitar autorización al bailarín.

La segunda de estas cláusulas sostiene que el permiso otorgado para la radiodifusión de una ejecución no implica la autorización de fijarla. Piénsese entonces, en un bailarín que presenta su danza en una transmisión en vivo en un programa de televisión, aunque medie el consentimiento para que sea comunicada en esta forma su ejecución, el canal o el programa no puede fijarla en medio material sin que el bailarín manifieste o exprese su aprobación.

En igual forma debe entenderse cuando el bailarín o el artista cualquiera sea su arte, autoriza la radiodifusión y la fijación de la ejecución, ello no concede directamente a terceras personas el derecho de reproducción. Y finalmente la última de estas disposiciones contempla que la autorización de fijar la interpretación o la ejecución, así como la de reproducirla no implica la de transmitirla a partir de dichas reproducciones o fijaciones

Por lo anterior se sugiere que los bailarines cuando autoricen fijar, reproducir, transmitir o cualquier otra acción respecto de sus ejecuciones de danza les corresponden especificar de manera clara las condiciones y los usos permitidos a terceras personas para así evitar cualquier confusión y vulneración de derechos.

1.4. De la autorización

Aun cuando a lo largo de este capítulo se detalla que los artistas intérpretes o ejecutantes, por consiguiente los bailarines, tienen diversas facultades con relación a su labor, la norma nacional de derechos de autor (Ley 23 de 1982) a previsto lo que bien puede considerarse como un límite o una excepción a tales facultades, toda vez que señala que

Cuando varios artistas, intérpretes o ejecutantes participen en una misma ejecución, se entenderá que el consentimiento previsto en los artículos anteriores será dado por el representante legal del grupo, si lo tuviere, o en su defecto, por el director del grupo. (Art. 170)

Por lo que en el arte de la danza casi que de manera general o exclusiva quien tiene la autonomía de autorizar o ejercer los derechos descritos es el director del grupo que en muchas ocasiones es el mismo coreógrafo (no con ello indicando que es la regla general) en tanto, la gran mayoría de las danzas son coreografiadas o diseñadas para ser ejecutadas por pluralidad de bailarines. En un número mucho menor son las que se realizan para tan solo un bailarín que sería el único caso donde este podría autorizar o no cada una de las facultades que recaen en cabeza de los artistas intérpretes o ejecutantes.

Si bien, lo anterior resulta desalentador es apenas lógico, toda vez que de no existir esta disposición cada bailarín individualmente tendría derechos sobre su participación que en la mayoría de las veces es indivisible e indelible de la realizada por los demás bailarines efectivamente por la misma naturaleza de las danzas que se componen como un todo, finalmente son

una sola ejecución en la que intervienen varios sujetos. Y es que piénsese que muy seguramente si cada bailarín tiene la posibilidad de autorizar o no determinada acción con relación a una ejecución en la que participa un número plural de bailarines puede llevar a diversos conflictos en dado caso que algunos de ellos se rehúsen a dar su consentimiento, por ello es del todo coherente que cuando se trate de ese tipo de ejecuciones dichas facultades recaigan en una sola persona que para el caso concreto, es el directo o representante del grupo.

Estos derechos que la ley reconoce para los artistas, conocidos como derechos conexos o afines hoy día ocupan un lugar significativo en los estudios del derecho de autor y en las normas que regulan la materia por lo que no es menos realizar su análisis más aun cuando la temática propuesta en esta investigación se ocupa del estudio de una de las artes en las que la labor de los ejecutantes resulta casi que tan importante como la del autor.

Todo lo abordado a lo largo de este último capítulo cobra gran relevancia como quiera que con ello se da cumplimiento a los objetivos planteados inicialmente en esta investigación en tanto no solo se busca reconocer y describir los elementos del derecho de autor única y exclusivamente desde la óptica de los coreógrafos como autores, sino también desde la perspectiva de los bailarines como artistas intérpretes y/o ejecutantes de la danza en Colombia, teniendo en cuenta lo fundamental que es su labor en el proceso de creación, producción y ejecución de las obras de danza tal y como se menciona en párrafo anterior.

Importante señalar que su análisis se deja para el final, es decir en un último capítulo en atención a la necesidad de estudiar y describir los elementos generales del derecho de autor y en igual forma la normatividad expresa para los autores como quiera que en últimas algunas de las disposiciones legales

se aplican en igual forma para autores así como para los artistas ejecutantes y/o intérpretes.

3.- DISEÑO METODOLÓGICO

En esta investigación de corte socio-jurídica aborda una temática en la que convergen dos grandes temas o áreas del conociendo de un lado el derecho de autor y de otro, la danza. Con esto se busca establecer el reconocimiento y la protección de las obras de este arte y la de los autores que las realizan. Partiendo inicialmente de los principios rectores del derecho de autor y su aplicación en las coreografías siendo por medio de estas que se componen las danzas y las cuales se encuentran planamente reconocidas por el Derecho, por tanto sujetas a la protección brindada por este, para luego estudiarlas a la luz de las normas y leyes que regulan la materia tanto en el ámbito internacional como el nacional teniendo en cuenta las realidades y elementos que se conjugan en el proceso de creación de danzas y por consiguiente de quienes las interpretan y los diferentes usos que se les da en la sociedad toda vez que este arte es utilizado de diferentes formas y en diferentes escenarios.

3.1. Línea de investigación

En atención al carácter interdisciplinario de esta investigación toda vez que articula el Derecho, frente a la protección de las obras coreográficas, sus autores y quienes las interpretan, esta se ajusta a la línea de investigación de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Derecho Sociedad y Cultura Jurídica,

Esta línea se define como el espacio de observación y análisis de los vínculos jurídicos y sociales que se tejen entre la comunidad a partir de la creación y aplicación del derecho. Los actores sociales, que comprenden tanto sujetos individuales como colectivos, entre los que se cuentan las organizaciones sociales, las juntas de acción comunal, las ONG'S, los grupos de población vulnerable, los partidos políticos, etc., establecen múltiples y variadas relaciones sociales, que, en muchos casos son determinadas por el derechos supeditando reglas de convivencia, códigos de comportamiento, maneras de relacionarse, y hasta sus reglas gramaticales, a los parámetros que imponen las normas jurídicas, bien que sean o no aceptadas por ellos... (Solano de Jinete & Sepúlveda López, 2008)

Atendiendo la misma naturaleza y la forma como se desarrollan los procesos en el arte de la danza, es innegable la interacción constante y abundante que se da entre diversos sujetos. Inicialmente se crea una relación entre el, la o los coreógrafos y los bailarines, pero una vez esta es presentada o comunicada al público son muchos otros los sujetos que se incorporación en esta de manera consciente o inconscientemente. Relaciones o vínculos sociales que no se encuentran exentos de regulación jurídica como quiera el Derecho contempla una serie de normas que condicionan el comportamiento a seguir entre uno y otro respecto de las obras coreográficas y en general de todas las obras de tipo artístico y literario, a partir de las cuales se le conceden una serie de facultades e imponen un actuar tanto a sus autores como a quienes las interpretan y por tanto a aquellos sujetos externos que hacen las veces de público.

3.2. Forma

Esta investigación es de carácter socio jurídico como quiera que a partir de esta se estudien elementos propios de las relaciones sociales, de la interacción del ser humano con su prójimo y con los diferentes elementos que componen la sociedad y que además se encuentran regulados por normas jurídicas.

Toda investigación socio - jurídica consta de dos etapas complementarias: en la primera se hace una valoración política y empírica de la meta que se pretende alcanzar; en la segunda, se hace un juicio de suficiencia y adecuación de la normatividad que se propone como resultado del, primer estudio, para alcanzar la mencionada meta. (Solano de Jinete & Sepúlveda López, 2008)

Es claro que el estudio planteado a partir de esta investigación busca no solo analizar una problemática suscitada alrededor de quienes intervienen en los diferentes procesos que se llevan a cabo con relación al arte de la danza, vistos desde la óptica del derecho de autor frente al reconocimiento de la obra coreográfica como objeto protegible por este y por consiguiente a sus creadores; sino que también, una vez establecidas las características de dicho problema, descritos todos aquellos aspectos que lo componen poder determinar a la luz de los principios y las normas que regulan la materia de los derechos de autor a nivel nacional e internacional el alcance de las mismas frente al arte de la danza y finalmente, con ello poder plantear algunas de las posibles alternativas de solución del conflicto a corto y largo plazo como quiera que se trata de una problemática en el que se encuentran inmersos muchos elementos tanto sociales, culturales y legales.

3. 3. Método

El método a través del cual se desarrolla esta investigación es el deductivo en tanto para la comprensión y análisis de los temas fue necesario partir de la información general proporcionada por la doctrina jurídica respecto de los

principios rectores del derecho de autor, y con ello poder describir su aplicación frente a las obras coreográficas, para luego estudiar y analizar las normas del derecho de autor en el ámbito internacional y nacional y así reconocer inicialmente su efectiva inclusión dentro de la categoría de obras protegibles y por tanto posteriormente establecer y describir las características, elementos, derechos, y obligaciones que se reconocen a las obras protegibles, a sus autores y a quienes las interpretan que para el caso de estudio son los bailarines.

3.4. Paradigma o enfoque

El paradigma utilizado en esta investigación es el cualitativo, el cual “...puede definirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos” (Hernández Sampieri , Fernández Collado , & Baptista Lucio , 2006). El uso de este enfoque se justifica toda vez que lo que se realiza es interpretar las normas del derecho de autor para luego describir su aplicación en el arte de la danza y todos los elementos que ello conlleva teniendo en cuenta todos los aspectos que se relacionan en el mundo de este arte y los sujetos que intervienen en los diferentes procesos, sin la necesidad de realizar mediciones y mucho menos análisis estadísticos.

3.5. Tipo de investigación

Esta investigación es de tipo exploratoria – descriptiva. Ello teniendo en cuenta de un lado que “los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco

estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes”, (Hernández Sampieri , Fernández Collado , & Baptista Lucio , 2006), importante señalar al respecto que si bien, esta investigación aborda un área del derecho altamente estudiada como lo es el derecho de autor, también es cierto que dichos estudios en su gran mayoría se han ocupado de las obras literarias y algunas artísticas como la música, la pintura, últimamente el cine, pero no así de las obras coreográficas y el arte de la danza, por lo que efectivamente este es el elemento novedoso que hace que esta investigación sea exploratoria, en tanto no ha existido o existe un análisis que permita comprender la forma como se aplican los principios y las normas del derecho de autor en Colombia para estas obras.

De otro lado, es descriptiva como quiera que solamente se detallan o establecen las características y aspectos relacionados con la protección que se brinda a través de las normas del derecho de autor en Colombia a las obras coreográficas, a sus autores y a los bailarines

Finalmente, es relevante manifestar que todo el proceso de investigación y por tanto la producción del conocimiento se llevó a cabo mediante las técnicas de análisis documental de fuentes secundarias recolección de datos y de información, especialmente a través de libros y artículos de revistas científicas que exponen en gran medida los principios del derecho de autor, así como también las diferentes normas jurídicas de derecho de autor, como los tratados internacionales, las normas supranacionales, las leyes nacionales y por último la jurisprudencia de las altas cortes colombianas y decisiones proferidas por organismos internacionales

4. CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis de los capítulos planteados a lo largo de esta investigación es preciso concluir que:

No existe duda que el arte de la danza se encuentra protegida por el derecho de autor, bajo la figura de la coreografía, entendida esta de una manera simple como el arte de componer bailes. Al respecto es importante manifestar que el derecho de autor debe propender por una definición amplia de lo que se entiende por esta, como quiera que las dinámicas de la construcción o creación de danzas van más allá de una secuencia de pasos, o figuras. Son muchos los elementos que se conjugan en la creación de las obras en este arte y que deben ser considerados por las normas, si se quiere una efectiva protección de derechos.

Tal y como se ha expresado en la doctrina del derecho de autor, para que las obras producto del intelecto del hombre sean susceptibles de protección deben de cumplir ciertos requisitos de manera categórica, puesto que sin el cumplimiento de estos es imposible que sus autores accedan a las garantías jurídicas que nacen a partir de la obra.

El primer requisito exigido, es el de originalidad, el cual ha generado gran discusión al interior de los estudios de esta área del Derecho como quiera que existen dos corrientes ideológicas, una de ellas sostiene que por este ha de equipararse con la novedad, por tanto, para que una creación del intelecto del ser humano sea protegida, debe ser novedosa, es decir, que no haya otra semejante. La segunda de las teorías, se contrapone a la primera, e indica que no necesariamente la obra debe ser novedosa simplemente lo que se requiere es que en esta pueda verse reflejada la personalidad del autor, sugieren que la obra es original con el solo hecho que el autor le deje su impronta, su huella.

Si se tomara la primera de las teorías, es decir, la que expresa que originalidad es novedad, difícilmente se pueden proteger las obras coreográficas, como quiera que por la naturaleza y la forma de construcción de las mismas se haga uso de elementos conocidos y en algunos casos altamente repetidos. Por lo que a todas luces es mucho más consecuente la segunda teoría.

Así mismo, la obra coreográfica ha de ser perceptible por los sentidos, este es el segundo requisito, que impone que las obras deben salir del plano mental y adquirir una forma, requisito que se encuentra altamente relacionado con otro de los principios del derecho de autor, que es la exclusión de las ideas, estas no se protegen como quiera que son de libre uso, es por ello que el coreógrafo si quiere que sus obras sean protegidas deba plasmarlas en alguna de las formas posibles.

Además del principio de la exclusión de las ideas, en el arte de la danza en igual forma quedan excluidos todos aquellos elementos que no puedan encuadrarse dentro de lo que se entiende por coreografía, es así que los pasos individuales y genéricos de baile no se encuentran protegidos por el derecho de autor.

El derecho de autor no exige formalidad alguna, por lo que las obras quedan protegidas con el simple hecho de haberseles dado forma, o expresión, ello no implica que deban estar fijadas en algún soporte material, esto tan solo se configura como prueba cuando al interior de un proceso se discuta la autoría de la obra u otros aspectos.

El segundo capítulo, dedicado exclusivamente al análisis de la normas permite no solo evidenciar que tanto las leyes nacionales del derecho de autor, como las del ámbito internacional y supranacional, contemplan a la obra coreográfica dentro de una lista no taxativa como una obra protegible por el Derecho, por consiguiente las consideraciones que se hacen a lo largo de estas, les son aplicables a dichas obras.

Es así que a los autores del arte de la danza se les conceden dos tipos de derechos, de un lado los morales, que hacen referencia a la parte afectiva, a los lazos de unión del autor con su obra y de otro lado, lo derechos patrimoniales que se dirigen a la retribución económica que merece el autor cuando quiera que haga o autorice el uso de su obra.

De otro lado, importante resaltar que las leyes contemplan varias clases de obras según el número de autores y de las cuales las obras de la danza se adaptan perfectamente como quiera que este arte es usado de manera conjunta con otras para construir grandes espectáculos. Las obras en colaboración, como su palabra lo indica requiere del ánimo y la voluntad de varias personas para la consecución de una obra general, un ejemplo de estas son los diferentes ballets, donde se reúnen autores de diferentes disciplinas para la realización de una sola. Todos estos autores comparten la autoría y titularidad en un mismo nivel. La segunda clase de estas obras son las colectivas, donde ya aparece la figura del director o productor y los derechos reposan sobre él, ejemplo las obras de teatro, que reúnen a varios autores, libretistas, coreógrafos, actores entre otros, pero bajo la dirección de

una sola persona, por lo que el coreógrafo no puede disponer libremente de su obra como quiera que quien ostenta la titularidad de toda la obra es otra persona.

Los autores encuentran algunas limitaciones legales de sus derechos, estas están enunciadas de manera taxativa, pero no todas son aplicables en el arte de la danza. Son tan solo dos de estas las que a criterio personal adquieren preponderancia en tratándose de este arte. La primera de ellas y que es bastante curiosa, el derecho de cita, cualquier persona puede hacer uso de parte de una obra que no sea de su autoría siempre de respete el nombre de la persona que la creó, es decir, sea asociado el nombre del autor originario. Y es que aun cuando la norma en su enunciado no da claridad de la forma como opera para las coreografías, bien puede pensarse que si alguien hace uso de un fragmento de otra danza, debe esta última persona anunciar por cualquier medio al público que determinados elementos o secuencias no son creador por este, como por ejemplo en los programas de los espectáculos cuando le son proporcionados al público.

La segunda de estas limitaciones, se da cuando quiera que la danza sea utilizada para la enseñanza o en las instituciones de educación siempre que los eventos en que se presenten sean sin ánimo de lucro.

Uno de los últimos elementos analizados en el segundo capítulo y que es de gran relevancia para la consecución y verdadera protección de los derechos de los autores y que hasta el momento no ha adquirido el espacio suficiente en el arte de la danza, es la gestión colectiva. Que aunque las obras coreográficas pueden ser gestionadas de manera individual, estas sociedades colectivas por sus herramientas y especialidades dan un mayor alcance y con ellas bien pueden los coreógrafos no solo hacer que se les respete su nombre y autoría, sino conseguir mejores rendimientos económicos. Por ello es momento que los estos empiecen a asociarse en

procura de unos beneficios colectivos. En igual forma para quienes ejecutan o interpretan las danzas.

Por otro lado y en tratándose de los artistas, intérpretes y ejecutantes de la danza vale la pena señalar que efectivamente las normas colombianas les protegen de la misma manera como lo hacen con relación a los autores, pero sobre las ejecuciones o interpretaciones que realicen. Por consiguiente también les son reconocidos unos derechos morales y otros patrimoniales, en tanto los bailarines también tienen el derecho de recibir réditos por su ejecución. Pero la ley colombiana pone una limitación al respecto y es que cuando se trate de ejecuciones o interpretaciones grupales, quien está facultado para autorizar o no determinada acción con relación a estas interpretaciones es el director o representante legal del grupo, por lo que en la danza teniendo en cuenta las dinámicas de la misma esta suele ser la regla general; puesto que la gran mayoría de estas obras, son diseñadas para ser desarrolladas por varios bailarines.

De otro lado, es relevante señalar que todo lo abordado responde a una secuencia lógica con la que se ha realizado un estudio a lo sumo detallado de los elementos configuradores del derecho de autor, su importancia y su aplicabilidad en el arte de la danza.

Esta investigación es a todas luces novedosa en Colombia como quiera que no se encuentre fácilmente estudio alguno que aborde una temática como la que aquí se ha planteado. En igual forma es importante para la Facultad de Derecho de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca en tanto contribuye no solo en la producción de conocimiento novedoso, sino que propende y promueve el estudio de nuevos escenarios, fenómenos y realidades socio jurídicas que requieren que se les estudie, analice, y se propongan alternativas para la intervención y mejora de las condiciones de dichas realidades.

Finalmente y como resultado de esta investigación es necesario construir un instrumento o herramienta pedagógica dirigida de manera particular para los coreógrafos y bailarines en la que de manera sucinta se describan los elementos, características, importancia, requisitos y garantías contempladas por el derecho de autor, con la firme intención que con el conocimiento de dichos aspectos jurídicos, los autores en este arte busquen la protección de sus obras, con ello el fortalecimiento de los procesos, una retribución económica y la promoción e incentivo para la constante creación de danza.

5. ALTERNATIVAS DE INTERVENCIÓN SOCIO-JURÍDICA

En atención al desarrollo de esta investigación y los resultados obtenidos sea del caso plantear algunas de las posibles alternativas de solución o intervención socio jurídica, las cuales pueden ser desarrolladas a corto y mediano plazo según sus complejidades.

Habiendo identificado que las obras en la danza se encuentran protegidas por el derecho de autor, desde una apreciación personal y bajo el conocimiento de causa, en la realidad son muchos los coreógrafos que desconocen que efectivamente el Derecho prevé y proporciona ciertos elementos para la salvaguarda de sus derechos, por ello es importante como primera medida dárseles a conocer así como, por tanto la primera propuesta radica en la creación de una cartilla o guía pedagógica con la que pueda posteriormente realizarse una intervención directa con la comunidad especialmente con quienes hacen parte del colectivo de la danza.

Si bien, es fundamental que los coreógrafos conozcan sus derechos, también es cierto, que los estudiantes y profesionales del Derecho deben estudiar y analizar la aplicación de las normas del derecho de autor en todas las clases de obras, en las que ciertamente se consideren a las obras coreográficas. Por consiguiente se plantean dos propuestas en este sentido al menos para que empiecen a ser adoptadas en la Facultad De Derecho de la Universidad

Colegio Mayor de Cundinamarca y esto le permita convertirse en pionera de este tipo de procesos formativos. La primera de estas, la implementación de cátedras abiertas, en las que se desarrollen los temas del derecho de autor en especial para las obras artísticas donde se logren dar al menos conocimientos básicos al respecto.

La segunda, es que, en el marco de la enseñanza de las electivas de profundización de derechos de autor, se desarrolle un capítulo especial al análisis de las particularidades de las obras coreográficas a la luz de las normas colombianas y del ámbito internacional en la materia.

Finalmente y como última propuesta y quizá la que pueda conllevar más tiempo, es la creación de una Sociedad de Gestión Colectiva que se dedique de manera exclusiva a la gestión de las obras coreográficas teniendo en cuenta la importancia que estas han adquirido con los últimos años, como quiera que son de alto uso en videos musicales, conciertos, películas etc. y que en ocasiones resultan difícil gestionarlas de manera individual.

De las propuestas anteriormente mencionadas, solo se desarrolla inicialmente la primera de ellas, es decir, la realización de una cartilla como quiera que es un paso fundamental para el efectivo conocimiento de los derechos y puede llegar a ser una herramienta para la motivación de todos los intervinientes a preocuparse por la salvaguarda de sus derechos y su bienestar así como el de terceras personas.

Bibliografía

Abello Monsalvo, F. (2017). Las sociedades de gestión colectiva frente a la libre competencia económica. *Revista La propiedad inmaterial n° 23, Universidad Externado de Colombia* , 131-146.

Antequera Parilli, R. (1995). *El Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el marco de la Propiedad Intelectual. El Desafío de las Nuevas Tecnologías. ¿Adaptación o cambio?. Curso de la OMPI sobre Derecho de Autor.* Quito.

Antequera Parilli, R. (2007). *Estudios de derecho de autor y derechos afines.* Madrid : REUS.

Castro Bonilla, A. (s.f.). Autoría y titularidad en el derecho de autor. Ensayo. Recuperado de

[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/91E36991FAA323B405257A93007AB530/\\$FILE/AUTOR%C3%8DA_Y_TITULARIDAD_EN_EL_DERECHO_DE_AUTOR.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/91E36991FAA323B405257A93007AB530/$FILE/AUTOR%C3%8DA_Y_TITULARIDAD_EN_EL_DERECHO_DE_AUTOR.pdf)

Convenio de Berna (1886) Para la protección de las obras literarias y artísticas. Berna, Suiza

Congreso de la República de Colombia, ley 23 de 1982. Sobre derechos de autor. Bogotá D.C. 1993.

-ley 44 de 1993, por la cual se modifica y adiciona la ley 23 de 1982 y se modifica la ley 29 de 1944. Bogotá D.C. 1993

-Ley 1450 de 2011, Por la cual se expide el Plan Nacional de Desarrollo, 2010-2014. Bogotá D.C. 2011

- Congreso General de los Estados Unidos Mexicanos. Ley Federal de Derechos de Autor. 1996
- Congreso Nacional de Chile, ley 17.336, Propiedad Intelectual. Santiago de Chile, 1970.
- Comunidad Andina de Naciones (CAN) (1993). Decisión 351, Régimen Común Sobre Derecho De Autor Y Derechos Conexos
- Copyright Office U.S. Fundamentos del derecho de autor. Recuperado de <https://www.copyright.gov/espanol/circ01-espanol.pdf>
- Corte Constitucional Colombiana, sentencia C-040 del 03 de febrero de 1994, M.P. Alejandro Martínez Caballero
- Corte Constitucional Colombiana, sentencia C- 276 del 20 de junio de 1976, M.P. Julio César Ortiz Gutiérrez.
- Corte Constitucional Colombiana, sentencia C- 155 del 28 de abril de 1998, M.P. Vladimiro Naranjo Mesa.
- Corte Constitucional Colombiana, sentencia C-519 del 22 de julio de 1999, M.P. José Gregorio Hernández Galindo
- Corte Constitucional Colombiana, sentencia C-035 del 28 de enero de 2015, M.P. María Victoria Calle Correa.
- Delgado Peña, P. (2017). Derechos de autor en Colombia: especial referencia a su transferencia y disposición jurídica en el ámbito universitario. CES Derecho, 242-265. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/cesd/v8n2/v8n2a04.pdf>
- Díaz Noci, J. (s.f.). Periodismo y derechos de autor: evolución histórica de la protección jurídica sobre la obra informativa. Recuperado de <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/17406/0Aprovimaci%C3%B3n%20a%20la%20utilidad%20de%20la%20notaci%C3%B3n%20coreogr%C3%A1fica%20.%20Danzaratte>
- Écija, A., & de Naverán, I. (2013). Lecturas sobre danza y coreografía. Madrid- España: Artea Editorial. Recuperado de <https://loinsignificante.files.wordpress.com/2014/07/lecturassobredanzaycoreografiaok.pdf>

- Guerrero Moraga, E. (2014). La gestión de los derechos de autor vinculados con la representación de las obras coreográficas en el ámbito del gran derecho. Por & Para. Recuperado de http://emprendodanza.feced.org/wp-content/uploads/sites/8/2016/11/2014_03_10_Inf_EmprendoDanza_V D.pdf
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). Metodología de la Investigación. México: McGraw Hill.
- LHoeste, F. Á. (2016). Propiedad intelectual: aproximaciones conceptuales y normatividad jurídica. Bogotá: Universidad de La Salle.
- Lobreira Rivas, C., & Fuentes Pinzón, F. (2010). La protección jurídica del artista intérprete o ejecutante. Telos. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/993/99315569002.pdf>
- Márquez Robledo, S. (2004). Principios generales del derecho de autor. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Mirosevic Verdugo, C. (2007). Origen y evolución del derecho de autor con especial referencia al derecho chileno. Revista de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 35 - 82. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/279513049_Origen_y_evolucion_del_derecho_de_autor_con_especial_referencia_al_derecho_chileno
- Monroy Rodríguez, J. (2013). Derechos de autor y derechos conexos. Bogotá: R.R.A Formación.
- Montoya Mora, S. (2004). El contrato de edición. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.
- Morales Chávez, A. (2007). Danza clásica y moderna: perspectiva histórica para un análisis en Chile. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146314/Danza-cla%CC%81sica-y-moderna.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Navarro Costa, R. (1994). Concurrencia de titulares sobre la creación intelectual. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/7834/>

Ordelin Font, J. (2015). EL futuro de la gestión colectiva: Un análisis desde la concesión de licencias multiterritoriales de derechos sobre obras musicales para su utilización en línea. Revista La Propiedad Inmaterial, 5-25. Recuperado de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/4345>

Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), (1976), Convención de Roma, sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión

- Guía del convenio de Berna (1978) Ginebra.

-Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.(2016) Ginebra. Recuperado de https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf

-Tratado de Beijing (2012), sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales.

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

Pereira Samaniego, H. (2015). Los derechos morales y patrimoniales del autor de una obra literaria. Quito: Universidad de los Hemisferios. Recuperado de <http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/bitstream/123456789/136/1/LOS%20DERECHOS%20MORALES%20Y%20PATRIMONIALES%20DEL%20AUTOR%20DE%20OBRA%20LITERARIA%20EN%20LA%20LEGISLACION%20ECUATORIANA.pdf>

Pocostales Merce, O. (2016). El cuerpo, el movimiento y las palabras. Los límites del discurso de la danza. Madrid- España: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Opocostales/Pocostales_Merce_Oriol_TFM.pdf

Prado Seoane, J. (2018). Derechos de reproducción y comunicación pública de obras protegidas por la propiedad intelectual en el contexto de internet. La Rioja- España: Universidad de La Rioja. Recuperado de https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE004147.pdf

- Pulido P., N; L. Palma M. y L. F. Aguado, (2016) Derechos de autor. Enfoque económico, evolución y perspectivas. Revista de Economía Institucional. Vol. 18, N°. 35. Recuperado de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/4719>
- Rengifo García , E. (1997). Propiedad Intelectual. El moderno derecho de autor . Bogotá D.C.: Universidad Externado de Colombia.
- El derecho de autor en el derecho romano. Revista de Derecho Privado. 16, 19 - 30.
- Ríos Ruiz, W. (2009). La propiedad intelectual en la era de las tecnologías de información y comunicación. Bogotá D.C. : Temis.
- Saucedo Rivadeneyra, M. (2012). La gestión colectiva de los derechos de autor en el ámbito internacional: régimen jurídico y contractual. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=95291>
- Schmidt Barriga, B. (2014). Protección jurídica de la danza a la luz de la propiedad intelectual y el contrat. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Schmitz Vaccaro, C. (2013). Evolución de la regulación internacional de la propiedad intelectual. La Propiedad Inmaterial. N° 17 , 63-92. Recuperado de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/propin/article/view/3580>
- Solano de Jinete, N., & Sepúlveda López, M. (2008). Metodología de la investigación social y jurídica. Bogotá D.C.: Grupo Editorial Ibáñez .
- Soler Benito , C. (2015). Propiedad intelectual en las artes escenicas . Barcelona : Universidad Autonoma de Barcelona . Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_381261/csb1de1.pdf
- Tribunal de Justicia del Acuerdo de Cartagena, proceso 2-IP- 88.
- Urtiaga de Vivar Gurumeta, J. (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. Axa. Una revista de arte y arquitectura, 5. Recuperado de

<https://www.uax.es/publicacion/evolucion-de-la-danza-y-su-lugar-de-representacion-a-lo-largo-de-la-historia.pdf>

Vega Jaramillo, A. (2010). Manual de derechos de autor. Bogotá D.C.: Dirección Nacional de derechos de autor.

Vera Fernández, M. (2009). Aproximación a la utilidad de la notación coreográfica. Danzarate, 8-11. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955273>