

# S

## REUNIÓN REGIONAL DE LA OMPI PARA LOS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA SOBRE LOS TRATADOS DE BEIJING Y MARRAKECH

SANTO DOMINGO, 8 A 10 DE JULIO DE 2014

---

*Sesión 8.-*

### EL TRATADO DE BEIJING SOBRE INTERPRETACIONES Y EJECUCIONES AUDIOVISUALES – PERSPECTIVA DE LOS ACTORES

*Abel Martín Villarejo  
Secretario General LATIN ARTIS*

#### INTRODUCCIÓN

Tras más de una década de negociaciones bajo los auspicios de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales fue finalmente concluido y adoptado el 24 de junio de 2012.

Este nuevo instrumento abre **por vez primera** la puerta del régimen internacional del derecho de autor a los actores – ya que hasta ese momento el actor no gozaba de una protección adecuada a nivel internacional, ni tan siquiera en relación con los modos de explotación que hoy calificamos de “*tradicionales*”.

Urgía, pues, la consecución de un Tratado Internacional que reconociera al actor la propiedad intelectual sobre sus interpretaciones audiovisuales, integrada por derechos tanto morales como patrimoniales, garantizándole al mismo tiempo una equitativa y justa retribución o remuneración por todas

aquellas utilizaciones o actos de explotación que tienen como base la fijación audiovisual de sus actuaciones, estableciendo así una base armonizada de carácter internacional, tanto en lo que respecta a los actos de explotación que conocemos desde hace décadas, como en relación con todos los nuevos usos y formas de explotación.

**Esto es precisamente lo que el Tratado de Beijing ofrece a los actores del mundo entero.** Este instrumento supone una regulación de mínimos, universalmente aceptada por los Estados miembro de la OMPI, que sirve como incentivo para las legislaciones que aún no protegen debidamente las interpretaciones audiovisuales, y que opera como efecto estabilizador en la consolidación de los derechos de propiedad intelectual reconocidos a los actores en aquellos otros países donde las legislaciones y la práctica diaria han implantado tales derechos – como es el caso de Colombia, México, Chile y España, entre otros.

## **I. ANTECEDENTES**

En cualquier caso, cuando hablamos de “*protección internacional de las interpretaciones o ejecuciones*”, ya sean éstas sonoras o audiovisuales, es forzoso hacer referencia en primer lugar a la Convención de Roma de 1961 sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión. No se puede afirmar con rotundidad que esta Convención excluya las interpretaciones audiovisuales de su ámbito, pues la definición de artista contenida en su Artículo 3 aparece encabezada por los actores. Además, su Artículo 7, al estipular el mínimo de protección que se dispensa a los artistas intérpretes o ejecutantes no discrimina en función de la naturaleza de la actuación (musical o audiovisual). Sin embargo, el Artículo 19 de esta Convención establece que una vez que el artista ha consentido la incorporación de su actuación a una fijación audiovisual, no será aplicable la protección mínima convencional del Artículo 7 – es decir, se priva de protección a las interpretaciones **incorporadas** en una fijación audiovisual. Se trata de la denominada “*cut off provision*” o *disposición inhabilitante*, que limita la protección internacional de los actores a sus actuaciones en vivo – no fijadas.

El Acuerdo sobre los ADPIC y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), adoptados en 1994 y 1996 respectivamente, mejoraron determinados aspectos en relación con la protección internacional de los derechos de los artistas, pero no en el ámbito audiovisual – dichos instrumentos, sencillamente, no abordaban la protección de las interpretaciones o ejecuciones incorporadas en fijaciones audiovisuales (si bien es cierto que la Propuesta Básica debatida en 1996, y que dio lugar al WPPT, incluía una variante para extender su ámbito de protección a dichas interpretaciones).

La Conferencia Diplomática de 2000, sobre la protección de las interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, estuvo cerca de lograr la conclusión de un nuevo Tratado para los actores, mediante la adopción provisional de 19 disposiciones sustantivas junto con determinadas declaraciones concertadas. Sin embargo, las negociaciones fracasaron al no ser posible alcanzar un acuerdo sobre el vigésimo artículo (que habría sido numerado como artículo 12), sobre el régimen de titularidad y cesión de los derechos.

El desacuerdo en este punto reflejó el carácter aparentemente irreconciliable de los dos sistemas en liza para la protección de los actores: el Copyright anglosajón (basado en convenios colectivos negociados por los sindicatos), y el Derecho de Autor continental (basado en los derechos conexos reconocidos los artistas intérpretes o ejecutantes).

Ambos sistemas establecen mecanismos legales para asegurar a los productores audiovisuales la explotación pacífica de los derechos sobre la obra, pero mientras que bajo el sistema de “obra por encargo” (propio del Copyright estadounidense) los derechos son reconocidos inicialmente al productor; bajo el sistema de derechos conexos los artistas intérpretes o ejecutantes son considerados los titulares originarios de los derechos, que en determinadas circunstancias se presumen cedidos al productor – generalmente a cambio de una contraprestación o retribución.

Tras el fracaso de la Conferencia Diplomática de 2000, la única base para continuar negociando venía dada por los 19 artículos del “Acuerdo Provisional”. Desde entonces, y sobre dicha base, la OMPI impulsó una serie de trabajos preparatorios, con una intensidad que podríamos calificar de “intermitente”. En todo caso, las posiciones no sólo no se iban acercando, sino que incluso determinadas delegaciones llegaron a proponer la posible renegociación de los

19 artículos provisionalmente acordados en 2000 – lo que sin duda alguna habría supuesto el entierro definitivo del tratado.

A pesar de ello, a lo largo de 2010 y 2011 los representantes de los artistas y productores (representados principalmente por LATIN ARTIS, FIA y MPAA) impulsaron una ronda de negociaciones con determinados gobiernos, que culminaron con un acuerdo histórico durante la vigésimo segunda sesión del Comité Permanente de Derechos de Autor y Derechos Conexos de la OMPI (en junio de 2011). Dicho acuerdo abrió las puertas, de manera ya definitiva, a un nuevo Tratado. De este modo, tres meses después y sobre la base de dicho acuerdo, la Asamblea General de la OMPI acordó convocar la correspondiente Conferencia Diplomática o, con mayor precisión, acordó continuar con la Conferencia Diplomática de 2000.

## **II. EL TRATADO DE BEIJING**

La Conferencia Diplomática se desarrolló en Pekín en junio de 2012, y concluyó con la adopción del Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales – considerado el tercer “*Tratado Internet*” de la OMPI (siendo los dos primeros el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor [WCT] y el WPPT, ambos de 1996). En efecto, el Tratado de Beijing está basado en los mismos principios que el WCT y el WPPT, y aplica los mismos estándares de protección – aparte, claro está, de contener determinadas disposiciones propias de su materia (por ejemplo las disposiciones sobre cesión de derechos).

El Tratado consta de 30 artículos que se dividen en dos grandes grupos: **disposiciones sustantivas** (del 1 al 20), sobre derechos de los artistas, beneficiarios, cesión, duración, limitaciones y excepciones, etcétera; y **disposiciones administrativas** (del 21 al 30), relativas a las condiciones para ser parte en el Tratado, su entrada en vigor (transcurridos tres meses después de que lo hayan ratificado 30 países), denuncia del Tratado, idiomas, etcétera.

De los 20 primeros artículos, 19 fueron acordados provisionalmente en 2000, y las disposiciones administrativas que les siguen se corresponden con el estándar de la OMPI para este tipo de instrumentos. Por tanto, únicamente el artículo 12, sobre cesión de derechos, constituye una novedad.

En relación con sus disposiciones sustantivas, el Tratado de Beijing reconoce por vez primera al artista un completo elenco de derechos, tanto morales como patrimoniales, sobre sus interpretaciones y ejecuciones fijadas en una grabación audiovisual. Además, este instrumento goza de una gran flexibilidad, lo cual facilitará su implementación a nivel nacional, así como su aplicación en los entornos analógico y digital. Sin embargo es preciso advertir que no se trata de una “*ley tipo*” que pueda ser trasladada literalmente a los distintos ordenamientos nacionales, sino de un instrumento que establece un nivel mínimo y armonizado de protección, sobre el que los distintos países pueden [y deben] continuar construyendo un sistema robusto y coherente con sus tradiciones legislativas.

### **III. DERECHOS MORALES**

En relación con los derechos morales, el WPPT fue el primer Tratado Internacional que reconoció este tipo de derechos a los artistas intérpretes o ejecutantes, si bien limitados a sus interpretaciones y ejecuciones en vivo o fijadas en un fonograma – es decir, los artistas carecían de derechos morales sobre sus interpretaciones y ejecuciones fijadas en una grabación audiovisual.

En este sentido, el Tratado de Beijing incluye una disposición sobre derechos morales (artículo 5) que sigue el modelo del WPPT, reconociendo a los artistas, con respecto a todas sus interpretaciones (en vivo, o fijadas en grabaciones audiovisuales) el derecho a reclamar ser identificado como el artista intérprete o ejecutante de las mismas (**derecho de paternidad**) y a oponerse a toda distorsión, mutilación u otra modificación de tales interpretaciones que pudieran perjudicar su reputación (**derecho de integridad**).

Sin embargo, la posición de algunos gobiernos y grupos del sector privado, principalmente los Estados Unidos y los grandes estudios de Hollywood representados por la MPAA, contribuyeron a distanciar esta disposición de su modelo (el WPPT), al objeto de acomodar a estos derechos las prácticas habituales de la industria audiovisual, tales como la adaptación de la obra a diversos formatos para su explotación en diversos medios (cines, aviones, dispositivos móviles, etcétera), la inclusión de publicidad al pie de la pantalla, el doblaje, etcétera.

Por tanto, y sin que el derecho de paternidad se viera finalmente afectado, el derecho de integridad fue “suavizado” al incluirse en el propio artículo la necesidad tener en cuenta la naturaleza de las fijaciones audiovisuales a la hora de ejercer dicho derecho. Más aún, se acordó una declaración concertada relativa a este artículo, a cuya virtud *“queda entendido que, habida cuenta la naturaleza de las fijaciones audiovisuales y de su producción y distribución, las modificaciones de una interpretación o ejecución, tales como la edición, la compresión, el doblaje, o el formateado, en medios o formatos nuevos o existentes, y que se efectúen durante el uso autorizado por el artista intérprete o ejecutante, no serán consideradas como modificaciones en el sentido del [derecho de integridad] ... [el derecho de integridad] guarda relación solamente con los cambios que sean objetivamente perjudiciales de manera sustancial para la reputación del artista intérprete o ejecutante”*.

Si bien es cierto que esta fórmula es de difícil interpretación, pues nos hallamos ante un concepto, la reputación del artista, que no admite gradación ni medición en términos objetivos, hemos de admitir que el reconocimiento a nivel internacional de derechos morales a los artistas sobre las interpretaciones audiovisuales constituye, indudablemente, un paso adelante, y que el valor de una Declaración Concertada no es asimilable al de una disposición del articulado. En ningún caso esta declaración despoja al artista de su derecho de integridad, sencillamente trata de asegurar que el productor no tendrá que enfrentarse a ningún tipo de reclamación cuando edite, comprima o formatee una obra - lo que por otra parte no creo pueda perjudicar objetivamente la reputación del artista.

#### **IV. DERECHOS PATRIMONIALES**

Por lo que se refiere a los derechos patrimoniales, el Tratado de Beijing viene a reconocer al actor una protección similar a la que han tenido reconocidos los cantantes y músicos desde hace 50 años. Es decir, con la adopción de este nuevo instrumento todos los artistas intérpretes o ejecutantes gozan de un nivel de protección similar, tanto si incorporan su actuación a un soporte sonoro como audiovisual.

##### **A) INTERPRETACIONES O EJECUCIONES NO FIJADAS (EN VIVO)**

Así, y en primer lugar, el artículo 6 del Tratado de Beijing reconoce el derecho de los artistas a autorizar la fijación, radiodifusión y comunicación al público de sus interpretaciones en vivo (no fijadas), con un alcance que se corresponde exactamente al derecho concedido a los artistas en virtud del artículo 7.1 de la Convención de Roma y del artículo 6 del WPPT.

Una vez que la interpretación ha sido fijada en una fijación audiovisual (y en la medida en que dicha fijación ha sido autorizada por el artista – artículo 6), el Tratado de Beijing reconoce al artista otra serie de derechos patrimoniales sobre dicha fijación (o, con mayor precisión, sobre dicha interpretación fijadas), en la misma medida que el WPPT lo hace en relación con las actuaciones fijadas en un fonograma.

## **B) DERECHO DE REPRODUCCIÓN**

El primero de tales derechos es el derecho exclusivo del artista a autorizar la **REPRODUCCIÓN**, de sus interpretaciones fijadas en una fijación audiovisual, establecido en el artículo 7 – con el idéntico contenido y alcance que el artículo 7 del WPPT: *“los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo a autorizar la reproducción directa o indirecta de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fijaciones audiovisuales [el WPPT dice “en fonogramas”], por cualquier procedimiento o bajo cualquier forma”*. También la Declaración Concertada a este artículo es idéntica en el Tratado de Beijing y en el WPPT, aclarando que el derecho de reproducción es aplicable igualmente en el entorno digital. Esta última precisión es importante, en vistas de las numerosas reproducciones que son necesarias en las transmisiones de obras a través de Internet, pero sólo se recoge en la mencionada Declaración Concertada a causa de la falta de acuerdo, ya en la Conferencia de 1996, para establecer en el propio artículo que las reproducciones a las que éste se refiere son tanto las permanentes como las provisionales.

## **C) DERECHO DE DISTRIBUCIÓN**

También el tenor literal del Artículo 8 del Tratado de Beijing, que establece el derecho exclusivo de los artistas intérpretes o ejecutantes a autorizar la **DISTRIBUCIÓN** de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas, es idéntico al

mismo artículo del WPPT. Además, ambos preceptos conceden libertad a las Partes Contratantes para que establezcan las condiciones para el agotamiento de este derecho, que, en consecuencia, podrá ser nacional, regional o internacional.

#### D) DERECHO DE ALQUILER

El Artículo 9 del Tratado de Beijing reconoce el derecho exclusivo del artista a autorizar el ALQUILER comercial de las fijaciones audiovisuales de sus interpretaciones, pero su implementación a nivel nacional es opcional, al eximir a las Partes Contratantes de su reconocimiento, salvo cuando dicho alquiler comercial haya dado lugar a prácticas de copia masiva que supongan un menoscabo del derecho de reproducción del artista. En este caso, a diferencia del artículo 9 WPPT, no se hace alusión expresamente a sistema alguno de remuneración equitativa, en sustitución de dicho derecho exclusivo, lo cual hubiese sido deseable.

En este punto me gustaría señalar que, si bien no sería recomendable que el derecho de alquiler se configure como algo opcional para los Estados Contratantes – con el riesgo que ello conlleva de que finalmente las legislaciones nacionales terminen por no reconocerlo –, lo cierto es que la nueva realidad tecnológica y las nuevas formas de explotación (además de la piratería) están dejando fuera del mercado al negocio del alquiler. El alquiler, como tal, está limitado a los soportes materiales, y hoy día, salvo la venta (y cada vez en menor medida), la incidencia de tales soportes en el negocio, especialmente en el alquiler, es mínima. Así lo demuestra el hecho de que aquellas entidades de gestión, al menos las europeas, que recaudan la remuneración por el alquiler de grabaciones audiovisuales cada vez están ingresando menos cantidades. En definitiva, no debería preocuparnos excesivamente esta disposición – lo cual no quiere decir que estemos completamente de acuerdo con la misma.

#### E) DERECHO DE PUESTA A DISPOSICIÓN

Por lo que respecta al derecho exclusivo del artista a autorizar la PUESTA A DISPOSICIÓN del público de las interpretaciones o ejecuciones fijadas en grabaciones audiovisuales, recogido en el Artículo 10 del Tratado de Beijing,



éste se refiere a idénticos actos de explotación a los descritos en el artículo 10 del WPPT respecto a las fijaciones sonoras, es decir, a la puesta a disposición, por hilo o por medios inalámbricos, de tal manera que el público pueda tener acceso a las interpretaciones desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

Durante las negociaciones, la mayor parte de las organizaciones de artistas (e incluso determinadas delegaciones gubernamentales) solicitaron el reconocimiento de un derecho de remuneración, habida cuenta que es crucial asegurar a los artistas una participación justa en el rendimiento derivado de la explotación on-line de sus actuaciones.

La experiencia nos dicta que en el reducido número de países que cuentan con un sistema fuerte de negociación colectiva a cargo de los sindicatos, los artistas pueden llegar a obtener pagos “residuales” sobre la base de su derecho exclusivo de puesta a disposición. Sin embargo, en la gran mayoría de países, este derecho exclusivo no es realmente efectivo, pues siempre termina en las manos del productor sin contraprestación alguna para el artista.

Por tanto, es necesario prever un mecanismo que reconozca a los artistas un derecho de remuneración cuando ceden su derecho exclusivo al productor, si quiera presuntivamente. Además, y para garantizar su eficacia, el derecho de remuneración debería estar sujeto necesariamente a gestión colectiva - lo cual, además, beneficiaría a los usuarios, que contarían con un único representante autorizado de los artistas para el cobro del derecho.

En todo caso, y aún cuando el texto del artículo 10 del Tratado de Beijing respeta el contenido provisionalmente acordado en el año 2000 (sin disposición alguna sobre un derecho de remuneración), el nuevo artículo 12, sobre cesión de derechos, establece la posibilidad de que las Partes Contratantes reconozcan dicho derecho de remuneración a los artistas en relación con sus interpretaciones o ejecuciones audiovisuales, una vez cedido el derecho exclusivo a los productores.

En idéntico sentido, creo que es necesario mencionar que el Parlamento Europeo publicó el pasado mes de septiembre un informe abogando por la introducción de este derecho de remuneración para los artistas por la explotación on-line de obras audiovisuales.

## F) DERECHO DE RADIODIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN AL PÚBLICO

Por último, me referiré al derecho de RADIODIFUSIÓN Y COMUNICACIÓN AL PÚBLICO, que, en este caso sí difiere del que se reconoce conjuntamente a los artistas musicales y a los productores de fonogramas en el artículo 15 del WPPT. Así, el artículo 11 del Tratado de Beijing, cuyo contenido sin duda fue uno de los más difíciles de consensuar, establece que se deberá garantizar a los artistas intérpretes el derecho exclusivo de autorizar la radiodifusión y comunicación al público de sus interpretaciones fijadas en fijaciones audiovisuales. Luego, el segundo de sus párrafos viene a suavizar este mandato, concediendo a las Partes Contratantes la posibilidad de establecer en su lugar un derecho de remuneración equitativa. Y, por último, el tercer párrafo de este artículo establece la posibilidad de que las Partes Contratantes declaren la no aplicación de ninguno de tales derechos (el exclusivo o el de remuneración).

Se establece así un mínimo de protección, extremadamente flexible, por el que lucharon las organizaciones de artistas presentes en la Conferencia Diplomática de 2000, frente a la fuerte presión ejercida por los radiodifusores. Por tanto, su inclusión en el Tratado, expresando la posibilidad de que los artistas gocen de un derecho exclusivo o de remuneración por la comunicación pública de sus interpretaciones audiovisuales, fue todo un logro.

Además, la última disposición del nuevo artículo 12, sobre cesión de derechos, reafirma la posibilidad de que las Partes Contratantes incluyan en sus legislaciones nacionales un derecho de remuneración (tras la cesión del derecho exclusivo al productor), irrenunciable para los artistas y, en la mayoría de los casos, sujeto a gestión colectiva obligatoria.

Obviamente habría sido deseable el mismo reconocimiento expreso que en el artículo 15 del WPPT, en relación con el derecho de los artistas y los productores de fonogramas a una remuneración equitativa por la comunicación pública de fonogramas, pero dada la fuerte presión ejercida por los principales operadores de televisión, debemos considerar un éxito la redacción del artículo 11 del Tratado de Beijing.

## V. CESIÓN DE LOS DERECHOS

Siendo éstos todos los derechos reconocidos a los artistas sobre sus interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, el asunto principal que permaneció en la agenda de las negociaciones durante más de una década fue el ejercicio o, en otras palabras, cómo encontrar un mecanismo que asegurara a los productores audiovisuales la explotación pacífica de sus producciones. La incapacidad para acordar dicho mecanismo fue la razón por la que fracasó la Conferencia Diplomática en 2000, y fue en buscar una solución a este problema en lo que se centraron la mayor parte de los Estados miembro de la OMPI y las organizaciones representativas de artistas y de productores durante los siguientes 12 años.

Finalmente, y como ya he comentado, el acuerdo histórico alcanzado durante la vigésimo segunda sesión del Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos de la OMPI (en junio de 2011) permitió continuar con la Conferencia Diplomática: artistas y productores (así como Estados miembro) habían acordado finalmente el texto del artículo 12, sobre cesión de derechos:

### *Artículo 12.- Cesión de derechos*

- (1) *Una Parte Contratante podrá disponer en su legislación nacional que cuando el artista intérprete o ejecutante haya dado su consentimiento para la fijación de su interpretación o ejecución en una fijación audiovisual, los derechos exclusivos de autorización previstos en los artículos 7 a 11 del presente Tratado pertenecerán o serán cedidos al productor de la fijación audiovisual o ejercidos por este, a menos que se estipule lo contrario en un contrato celebrado entre el artista intérprete o ejecutante y el productor de la fijación audiovisual, conforme a lo dispuesto en la legislación nacional.*
- (2) *Una Parte Contratante podrá exigir, respecto de las fijaciones audiovisuales producidas en el marco de su legislación nacional, que dicho consentimiento o contrato conste por escrito y esté firmado por ambas partes o por sus representantes debidamente autorizados.*

*Independientemente de la cesión de los derechos exclusivos descrita supra, en las legislaciones nacionales o los acuerdos individuales, colectivos o de otro tipo se podrá otorgar al artista intérprete o ejecutante el derecho a percibir regalías o una*

*remuneración equitativa por todo uso de la interpretación o ejecución, según lo dispuesto en el presente Tratado, incluyendo lo relativo a los artículos 10 y 11*

Las disposiciones de este artículo ofrecen varias alternativas a las Partes Contratantes, tendentes en todo caso a la consolidación de los derechos exclusivos en las manos de los productores. Ahora bien, de su propia literalidad se deduce una gran flexibilidad. Así, los tres párrafos del artículo emplean la misma fórmula: “podrán” – así, “Una Parte Contratante podrá disponer”, “Una Parte Contratante podrá exigir”, y “en las legislaciones nacionales o los acuerdos individuales, colectivos o de otro tipo se podrá otorgar”. Y ésta es la principal diferencia entre esta fórmula y las que se debatieron durante la Conferencia Diplomática de 2000 – que empleaban el término “deberán”, significando que las Partes Contratantes habrían estado obligadas a adecuar sus legislaciones nacionales a dichas disposiciones. Por tanto, el texto adoptado en Beijing significa que la legislación nacional de una Parte Contratante estará en conformidad con el Tratado incluso si no incluye las disposiciones del art. 12.

Así, conforme al primer párrafo, las Partes Contratantes son libres de establecer en sus legislaciones nacionales que, a menos que se estipule lo contrario entre artista y productor, una vez que aquél haya dado su consentimiento a este último para la fijación de sus actuación en una fijación audiovisual, los derechos exclusivos de autorizar referidos a las actuaciones fijadas (artículos 7 a 11) pueden: (1) pertenecer al productor, o (2) ser cedidos al productor, o (3) ser ejercidos por el productor.

Cualquiera de las tres opciones es igualmente válida, como también lo sería no incluir ninguna de ellas en la legislación nacional. La clave del éxito de esta fórmula fue precisamente su escrupuloso respeto hacia los distintos sistemas ya vigentes en las distintas legislaciones nacionales – no impone un mecanismo particular. En este sentido, el artículo 12 es tan flexible que incluso ha habido quien lo compara con la Variante H presentada a la Conferencia Diplomática de 2000 (a cuya virtud en el Tratado no se incluiría ninguna disposición sobre cesión de derechos, dejando esta cuestión completamente en manos de las distintas legislaciones nacionales).

También es importante señalar que, en cualquier caso, y con independencia de la opción escogida por cada Parte Contratante, el segundo párrafo permite

sujetar la validez del “consentimiento” [que activaría las presunciones del primer párrafo] a su constancia por escrito – en la forma de un contrato suscrito entre el artista y el productor.

Y, finalmente, pero especialmente importante para los artistas, el tercer párrafo permite a las legislaciones nacionales, y a los acuerdos colectivos, individuales o de otro tipo, otorgar al artista intérprete o ejecutante el derecho a percibir regalías o una remuneración equitativa por todo uso de su interpretación o ejecución (mencionando los artículos 10 y 11: puesta a disposición y comunicación pública), y que dicho derecho será independiente de la cesión de los derechos exclusivos al productor – es decir, el derecho del artista a percibir regalías (generalmente basado en acuerdos colectivos) o una remuneración (basado en la Ley) no puede pertenecer al productor, ni ser cedido a éste, ni ser ejercido por éste. En definitiva, dicho derecho es irrenunciable e intransmisible. Y lo mismo podría decirse de los derechos morales, no incluidos en el ámbito del primer párrafo de este artículo 12.

## **VI. RATIFICACIONES**

Terminaré recordando que el Tratado entrará en vigor una vez haya sido RATIFICADO por 30 Partes Contratantes, incluidos los países y determinadas organizaciones intergubernamentales. Hasta la fecha 55 países han FIRMADO el Tratado, incluidos Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua y Perú (como únicos países latinoamericanos firmantes). La firma del Tratado constituye una aceptación preliminar, a través de la cual el país muestra su compromiso de examinar el instrumento y considerar su ratificación.

Con la ratificación o adhesión el país queda obligado a cumplir las disposiciones del Tratado – aunque la adhesión tiene el mismo efecto jurídico que la ratificación, los procedimientos son diferentes. En el caso de la ratificación, el Estado firma en primer lugar y luego ratifica el Tratado. El procedimiento de adhesión consta de un solo acto, para lo cual no es necesario realizar anteriormente la firma.

Al día de hoy son cuatro las Partes Contratantes que ya han ratificado el Tratado: la República Árabe Siria (18.03.2013), Botswana (20.11.2013),

Eslovaquia (22.05.2014), y Japón (10.06.2014). Desde aquí me gustaría animar a todos los países latinoamericanos a que firmen y ratifiquen prontamente el Tratado, o a que se adhieran al mismo, reforzando así los derechos de los actores y demás artistas del audiovisual, y brindándoles la oportunidad de participar en la explotación de sus interpretaciones (incluso en el extranjero). Este Tratado mejorará la precaria situación en que se encuentran la mayor parte de los actores en el continente latinoamericano, protegiendo sus derechos tanto en el ámbito digital como analógico frente a cualquier acto no autorizado.

Desde LATIN ARTIS estamos preparados para cooperar en la implementación del Tratado en vuestras respectivas legislaciones, así como en el establecimiento de entidades de actores capaces de hacer efectivos sus derechos. Tal y como se ha debatido en este mismo foro, la protección de la creatividad humana representa una indudable ventaja para cualquier sociedad, al impulsar el bienestar, el crecimiento y el desarrollo.