

*Protección internacional de obras audiovisuales y interpretaciones.
Experiencias nacionales relacionadas a la protección de obras audiovisuales
y interpretaciones.*

*International Protection of Audiovisual Works and Performances.
National Experiences concerning Protection of Audiovisual Works and
Performances.*

Victor Drummond¹.

En el presente texto trataré de analizar algunos aspectos sobre la protección internacional de obras audiovisuales y interpretaciones. No pretendo, obviamente, ser exhaustivo, hasta porque el tema no lo permite por su complejidad, pero de todos modos, tengo la pretensión de proponer ideas generales sobre la protección de los derechos de los intérpretes del sector audiovisual, con indicación de algunos elementos que han sido apuntados en el Tratado de Beijing y como estos elementos pueden influenciar el mercado de audiovisual.

En mi opinión, en relación a los países del sistema de derecho de autor y conexos, el diferencial que permite el desarrollo de medidas de protección de derechos de los intérpretes esta basado en los valores económicos, como también el propio cambio paradigmático de análisis de protección jurídica de los titulares del sector tiene origen en la cuestión económica.

De esta forma, voy a tratar de indicar las categorías jurídicas las cuales protegen los intérpretes del sector audiovisual y destacar una de ellas que es el derecho de remuneración por la explotación de la obra, modalidad de derecho que esta incluida entre los derechos de los intérpretes de naturaleza económica² y que considero la posibilidad de efectivo desarrollo de los derechos y de la efectiva protección de los intérpretes en países de sistema de derecho de autor y conexos.

¹ Abogado y profesor universitario. Titulado con la maestría por la *Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa* con la tesis "La tutela jurídica de las expresiones culturales tradicionales", Doctorando por la UNESA, Rio de Janeiro, Director general de Inter Artis Brasil, Abogado en materia de Propiedad Intelectual. Profesor universitario.

² Sobre el tema de las categorías jurídicas es importante subrayar que los derechos morales no serán parte de mis análisis. O sea, el contexto no económico de los derechos conexos de los intérpretes no será analizado, una vez que mi estudio esta centrado en la influencia de las manifestaciones jurídicas en el mercado y también la justificativa económica para el desarrollo del nuevo paradigma de derecho que se implementa con el Tratado de Beijing. Comprendo, en este sentido, que los derechos morales de autor están limitados y en grande parte - y como clausula general - no justifican los impedimentos de la circulación de la obra, con lo que analizar esta hipótesis será trabajar sobre condiciones muy específicas, que nos el objetivo del presente estudio que trata del enfoque jurídico-económico.

Así, propongo la percepción de que algunos elementos del indicado derecho son fundamentales y que, además de estar indicados en el Tratado de Beijing, siguen siendo propuestos en textos de distintas legislaciones nacionales, como se podrá observar.

1 - La importancia del Tratado de Beijing para el desarrollo de los derechos de autor y conexos en el sector audiovisual.

Como se sabe, en el día 26 de Junio de 2012, en la capital de República Popular de China, se ha celebrado el esperado Tratado de Beijing³. El Tratado de Beijing no empezó en 2012. Ya en el año 1996 la OMPI ha intentado la consolidación de un mínimo de derechos en la conferencia diplomática, que, como es sabido, no ha logrado su intento total en la ocasión. El mismo procedimiento, en líneas generales ocurrió en el año 2000, siendo cierto que esta ocasión la conferencia fue suspendida por no se llegar a un consenso entre los países miembros de la OMPI.

Ya en la conferencia del año 2012 se puso muy evidente que el ánimo de los delegados era altamente positivo, con algunos destaques de propuestas, como fue el caso de participantes como México, Brasil, Nigeria, India, EEUU, Unión Europea, entre otros, que han hecho propuestas constructivas y que ayudaran a consolidar el Tratado.

El hecho de que las delegaciones buscaban desde el inicio del trabajo una consolidación de opiniones favorables, además de haber contribuido al éxito del tratado también puede ser analizado como una consecuencia del cambio de paradigma jurídico y, en algún sentido, como un cambio de observación de cómo debe ser el mercado audiovisual.

En síntesis, se puede decir que el Tratado de Beijing es un marco por diversos aspectos:

1 - Ha **establecido un marco legal internacional** que estaba en negociación desde mediados de la década de los 90 del siglo pasado.

2 - Ha permitido la constatación, por el contenido de su propio texto, incluso en el ámbito oficial de la OMPI, de que **el mercado de derechos de autor y conexos en el sector audiovisual no es exclusivamente direccionado a la música.**

3 - Ha destacado un **mínimo de derechos** que no interfiere en los sistemas distintos de derecho de autor y conexos pero avanza por estimular el desarrollo de leyes nacionales;

³Texto integral en el sitio de la OMPI: www.ompi.int

4 - Permite un **equilibrio sistémico** al considerar que los países de sistema jurídicos distintos en relación al tema no necesitan cambiar sus supuesto y principios jurídicos⁴.

5 - **Estimula la creación de entidades de gestión colectiva del sector audiovisual, especialmente en países en desarrollo**, lo que importa, en especial para el aspecto de colaboración internacional y del hemisferio sur, que justifica el tema de esto encuentro;

6 - **Incrementa las fuentes de remuneración de los intérpretes** del sector audiovisual.

Además de estas indicaciones, es importante percibir de que manera se manifiestan las relaciones entre los diferentes participantes del sector de derechos de autor y conexos en el audiovisual y de que modo el Tratado podrá influenciar las legislaciones nacionales sobre el tema.

Trataré, seguidamente, de indicar las diferencias entre la naturaleza de los distintos derechos aplicables a los intérpretes del sector audiovisual, con especial atención a los que interpretan un papel en una obra audiovisual, o sea, los actores y actrices en voz o en doblaje.

2 -Derechos de los intérpretes del sector audiovisual.

Considerando los derechos de los artistas y creadores en el ámbito del sector audiovisual, es cierto que los derechos de los intérpretes están entre los que presentan mas complejidad en su naturaleza, en especial cuando hablamos de los que interpretan un papel.

Antes de todo, hay de percibir que la protección de sus actividades son consecuencia de sus interpretaciones, pero hay que distinguir se son consecuencia del propio oficio, de las actividades que componen su propio trabajo (bajo la protección del derecho laboral) o sicomo consecuencia de su participación en una obra de audiovisual (derechos conexos a los derechos de autor⁵). Por otro lado, también es cierto que en muchos países los actores son protegidos, como cualquier otra persona, en el ámbito del derecho de imagen, que puede hacer parte del ordenamiento civil o mismo del constitucional como en el caso de Brasil, Portugal y España, para citar algunos.

De esto modo, es muy importante diferenciar los tres grupos de derechos que importan objetivamente a los intérpretes del sector audiovisual.

⁴En este sentido, es evidente y publico el hecho de que la aceptación y un acuerdo entre la delegación de los EEUU y otras del sistema de derecho de autor y conexos pudieran conducir a una negociación efectiva sobre los términos del tratado. Eso porque, una vez que las discusiones en los años 1996 y 2000 este obstáculo era intransponible. Tanto es verdad que no se ha llegado a un texto final para un tratado en ninguna de las ocasiones.

⁵Y de la explotación de las obras de las cuales hayan participado, como serán los derechos de valor económico y desarrollado bajo la forma de remuneración por el uso de la obra.

2.1. El derecho de imagen (derecho a la propia imagen).

Aunque sea muchas veces confundido con otros derechos, el derecho de imagen no es una prerrogativa de los intérpretes del sector audiovisual ni tampoco tiene relación tan directa con la condición del intérprete como se puede imaginar. El derecho que alguien tiene sobre su imagen significa decir, en líneas muy generales, que terceros no pueden hacer uso de la imagen de la persona sin una autorización previa. O sea, cualquier persona que pueda ser identificable por su imagen es titular de ese derecho⁶. Claro, aquí hay que comprenderse que hay excepciones del ejercicio del uso relacionadas a la divulgación de personas que sean personas públicas (políticos, etc.) o que hayan elegido una profesión que, en la práctica, conduce a que la imagen de la persona sea publicada muchas veces aunque sin autorización (como puede ser el caso de deportistas, actores, modelos, presentadores de televisión, etc.)⁷.

Por otro lado, es importante subrayar que la imagen es tanto imagen como representación perceptible a lo ojos - imagen-retrato - como también la consideración social, la que llamamos imagen-atributo. Por estos motivos, con más razón se puede percibir que la imagen no es una exclusividad de los intérpretes del sector audiovisual.

Lo importante y que debe ser comprendido es que el derecho a alguien pueda protegerse contra el uso de su imagen puede ser ejercido por cualquier persona, independientemente de su condición de actor o intérprete del sector audiovisual. Los actores muchas veces confunden esta protección de la imagen con los derechos conexos que serán seguidamente analizados.

2.2. Derecho laboral.

Cuando una persona actúa como trabajadora, en alguna actividad que sea su especialidad o simplemente su oficio, la ley le permite que sea valorizada por esta actividad, recibiendo una remuneración como consecuencia. Hay muchísimas profesiones distintas y muchas entre estas, efectivamente reglamentadas. El oficio del intérprete del sector audiovisual, especialmente de los actores, es lo de llevar al público en general la emoción de un papel interpretado, "poniendo color" a las obras de ficción y, en algún sentido, transformándolas por su elección de como interpretar al personaje que le ha sido asignado.

El oficio del actor es interpretar el papel, algunas veces en el teatro, otras en la frente de la cámara de televisión o de cine. Como consecuencia de la actividad de interpretar un papel, y considerando las ocasiones que su interpretación hará parte de una obra de audiovisual, el

⁶Aquí estoy indicando básicamente la protección del imagen retrato o imagen objeto y no del derecho relacionado al imagen atributo.

⁷Esta condición de las indicadas personas no significa, en todo caso, un uso libre de sus imágenes o sea, obviamente que nos se puede ofender a los retractados "lícitamente".

interprete tendrá derechos de orden patrimonial y moral, de valor no económico, como se examinará seguidamente. Estos valores protegidos por la ley de derecho de autor y conexos no son de naturaleza laboral, aunque sean una consecuencia de hecho, de una misma actividad, pero lo que viene a diferenciar su aplicabilidad es exactamente la existencia de la obra de audiovisual⁸.

O sea la remuneración del interprete y el conjunto de protecciones relacionadas a esta actividad (protección contra horas excesivas de trabajo, entre otras) están reguladas en el derecho laboral de cada país, siempre considerándose muchas especificidades del mercado de actividades del sector.

Pero, por otro lado, el conjunto de protecciones relacionadas con la obra de audiovisual implica en la incidencia en otro campo de derechos que son los derechos conexos.

2.3. - Derechos conexos.

El contexto de derechos conexos es aplicado al comprenderse que el autor de una obra tiene una serie de derechos indicados en las leyes nacionales y tratados internacionales como consecuencia de su actividad interpretativa en una obra audiovisual. El hecho es que cada legislación puede variar en algunos puntuales derechos, pero, en general, hay algunos derechos que efectivamente hacen parte de muchas legislaciones y tratados.

Es importante subrayar que el hecho de autor es aplicable una vez que una obra sea creada por algún autor, variándose la posibilidad de aplicación de acuerdo con el sistema aplicable. O sea, en países de *copyright*, en general se exige que la obra este en un soporte físico y otras veces registrada, en el otro sistema, de derecho de autor y conexo, lo que usualmente se observa es la protección con la simple exteriorización de la obra. Aunque se tenga en manos tales diferencias, en derecho relacionado a los interpretes no es una consecuencia de una creación, sino de una interpretación, con lo que, no se trata tal derecho como de autor, sino, conexo, vecino a lo de autor.

Así, todo el sistema que trata de incluir el derecho conexo al de autor, considera que es titular de derecho conexo el titular que aporta algo

⁸Sobre el tema, ver las indicaciones en el texto de la UNESCO: *Informe de síntesis sobre la aplicación por los estados miembros de la recomendación de 1980 relativa a la condición del artistas en la 36ª reunión de la Conferencia General de la en Paris, Punto 8.6 del orden del día provisional.* http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002132/213223s.pdf#xml=http://unesdoc.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?database=&set=50120677_2_404&hits_rec=30&hits_lng=spa

UNESCO, Paris: 2011 *Empleo y condiciones de trabajo y de vida*: 14. Una de las principales dificultades que se deben tomar en consideración es que muchos artistas creativos **trabajan por proyectos**, y pueden tener varios al mismo tiempo, o ninguno. **Además, mientras que los artistas asalariados reciben por lo general el mismo trato que otros trabajadores, esas normas no se aplican a los que trabajan de manera intermitente, por su cuenta o de forma ocasional, o son contratistas independientes.**

de significativo a la creación, en el sentido de posibilitar que la propia creación tenga su curso en la vida de las manifestaciones artísticas⁹.

El hecho de que el intérprete aporta algo a la creación es lo que le pone en una posición de titular de derecho, que, a final, no es la misma del titular de derecho de autor, titular de derecho sobre la creación misma. Por otro lado, la valoración de la interpretación es del orden económica pero también están constituidos valores no económicos que por su complejidad, y por los motivos indicados en la nota 2 no serán tratados en este estudio.

Todo eso considerado, hay que percibir que el simple hecho de ser titular del derecho sobre su interpretación no es necesariamente suficiente, para el titular de las obras del sector audiovisual, para que el obtenga regalías por los derechos relacionados a la efectiva circulación de la obra. O sea, aunque sea titular de derecho conexo, eso no significa que el titular de derecho conexo podrá de modo independiente del titular sobre la obra misma, hacer circular o disminuir la circulación de la obra. **En este sentido, muchas legislaciones nacionales, en especial en el contexto europeo, han preferido dar otro entendimiento al tema, tratado el derecho del interprete del sector audiovisual como un derecho no más de características de derecho exclusivo, como suele ocurrir en el derecho de autor, sino como un derecho de remuneración.** O sea, aunque se estuviera tratando de derechos conexos, o sea, los que son una consecuencia de las actividades implementadas por el interprete, se pudiera hablar de una remuneración posterior basada en el uso de la obra, considerándose el uso mismo de esta obra, eso, por supuesto, de modo independiente de los derechos laborales y no permitiendo que el interprete fuera responsable por la circulación de la obra.

Así, obviamente que el mercado considera que cuando una obra es creada y desarrollada en el sector audiovisual ella toma vida propia y será explotada en muchas y distintas situaciones. Una obra, sea una película, una serie, una telenovela, dependiendo de su categoría, podrá ser explotada por muchos modos distintos, tales como: exhibición en salas de cine; exhibición por canales de cable; exhibición en televisiones abiertas; exhibición en medios de transporte, etc. **La lógica general que existe por el hecho de la explotación de la obra es que, cuanto más se pueda explotar su contenido y cuanto más se la pueda exhibir y llevársela al público, mas fuerza económica ella tendrá y más regalías podrá generar a sus titulares, llegado ya el momento de se remunerar también los interpretes.**

En este sentido, se ha implementado una tendencia en Europa continental, luego en países latinoamericanos y ahora una tendencia convertida en tendencia internacional de que además de los titulares y

⁹Para los efectos de lo que ora se indica, estoy tratando de considerar los derechos conexos excluyendo de la definición y de la análisis los derechos de los titulares de fonogramas y de las empresas de radiodifusión, también considerados titulares de derechos conexos no por aportar algo por su interpretación, sino por facilitar la circulación de la obra en el ambiente cultural y. Se la denominación de estos derechos es la mas apropiada no es un tema que deba ser tratado en este estudio.

participantes de la cadena productiva y que permite la circulación de la obra como producto final (los productores, distribuidores, exhibidores, entre otros) también en la obra audiovisual todos los titulares involucrados y que sean protegidos por la ley tendrán derechos a recibir, sean autores a recibir derechos de autor (guionistas, directores, compositores, etc.) o los titulares de derechos conexos en la por su condición de intérpretes (atores y actrices en imagen y en doblaje, bailarines, etc.). La indicada tendencia internacional acaba de ser confirmada con la aprobación de los términos del Tratado de Beijing en Junio pasado.

O sea, en líneas todavía muy generales, lo que interesa en términos económicos a la protección de los intérpretes del sector audiovisual es saber que también estos titulares deben recibir valores por la explotación de la obra, una vez que la misma sea utilizada y aunque se tenga pagado al trabajo del interprete en la ocasión de su actividad en el momento de la producción de la obra para algún titular de derecho empleador del interprete.

Todo esto comprueba que los derechos aplicables a las actividades relacionadas a los intérpretes del sector audiovisual son de distintas naturalezas: mientras el derecho del imagen protege cualquier persona contra actividades que les pueda ser ofensivas a su imagen atributo o retrato, por otro lado los derechos laborales y derechos conexos de los intérpretes tienen una naturaleza específica de protección de las actividades del actor.

Por su vez, mientras el derecho laboral protege el actor contra excesos por parte de su empleador y garantiza el recibimiento de valores por su actividad, los derechos conexos (que hacen parte de la categoría derechos de autor y derechos conexos) protegen algunas actividades del interprete y, cuando establecido bajo la forma de derechos de remuneración, posibilitan al interprete el recibimiento de regalías cuanto más económicamente tenga generado la explotación de la obra de la cual ha participado.

O sea, durante el periodo en lo cual la obra pueda generar valores y ser utilizada mediante pagos, los titulares de la misma participan económicamente de las ganancias, aunque ya tengan recibido por su participación en el momento de la producción, pues en aquel caso lo que les garantizaba el pago eran los derechos laborales mientras a partir del momento de la explotación económica de la obra se trata de derechos conexos del interprete, con todos los matices y características que se observan sobre los valores económicos y sobre los derechos de remuneración.

Entre los derechos que son aplicables y que generan ganancias a los intérpretes del audiovisual están los siguientes: la remuneración por comunicacional al público por televisiones abiertas, cables, salas de cine, medios de transporte entre otros; el derecho al alquiler de las obras de audiovisual; el derecho de remuneración por copia privada; el derecho de puesta a disposición al público (típico de la internet) y otros, de acuerdo con cada legislación nacional que los determine.

En esto sentido, el marco legal mas importante para los actores es la indicación de que debe haber una remuneración por el uso de la

obra de audiovisual por cada uso y por cada explotación que el derecho de esta naturaleza tiene como características ser inalienable y irrenunciable.

3. El derecho de remuneración compensatoria.

Chile	México	Colombia	Perú
<p><u>Chile; Ley n° 20.243:</u></p> <p>Art. 3°.- El artista intérprete y ejecutante de una obra audiovisual, <u>incluso después de la cesión de sus derechos patrimoniales</u>, tendrá el derecho <u>irrenunciable</u> e <u>intransferible</u> de percibir una remuneración por cualquiera de los siguientes actos que se realicen respecto de soportes audiovisuales (...) en que se encuentran fijadas o representadas sus interpretaciones o ejecuciones audiovisuales:</p> <p>a) La comunicación pública y radiodifusión que realicen los canales de televisión, canales de cable, organismos de radiodifusión y salas de cine, mediante cualquier tipo de emisión, análogo o digital;</p> <p>b) La puesta a disposición por medios digitales interactivos;</p> <p>c) El arrendamiento al público, y</p> <p>d) La utilización directa de un videograma o cualquier otro soporte audiovisual o una reproducción del mismo, con fines de lucro (...).</p> <p>La remuneración a que se refiere este artículo no se entenderá comprendida en las cesiones de derechos que el artista hubiere efectuado con anterioridad a esta ley (...).</p> <p>Art. 4°.- El pago de la remuneración podrá efectuarse a través de la entidad de gestión colectiva que los represente (...)</p>	<p><u>México; Ley Federal de Derecho de Autor _____ :</u></p> <p>Art. 117-bis "... el artista intérprete o el ejecutante, tiene el derecho <u>irrenunciable</u> a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición.</p>	<p><u>Colombia; Ley 1403/2010, por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982.</u></p> <p>Art. 1° Parágrafo 1°. (...) los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales conservarán, en todo caso, el derecho a percibir una <u>remuneración equitativa</u> 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 (...).</p> <p><u>Este derecho de remuneración se hará efectivo a través de las sociedades de gestión colectiva</u>, constituidas y desarrolladas por los artistas intérpretes de obras y grabaciones audiovisuales (...)</p>	<p><u>Perú, Ley n° 28131 del Artista Intérprete y Ejecutante.</u></p> <p>Art. 18°.- Derecho de Remuneración</p> <p>18.1 Los artistas, intérpretes o ejecutantes tienen el derecho a percibir una <u>remuneración equitativa</u> por:</p> <p>a) La utilización directa o indirecta para la radiodifusión o para la comunicación al público de las interpretaciones o ejecuciones fijadas o incorporadas en obras audiovisuales (...)</p> <p>b) El alquiler de sus fijaciones audiovisuales o fonogramas (...)</p> <p>c) La transferencia de la creación artística (...) para ser utilizada por un medio diferente al originario.</p> <p>Art. 20°.- Compensación por Copia Privada</p> <p>20.1 La reproducción realizada exclusivamente para uso privado (...) origina el pago de una compensación por copia privada, a ser distribuida entre el artista, el autor y el productor del videograma y/o del fonograma (...)</p> <p>Art. 21°.- Atribución de las Sociedades de Gestión</p> <p>Los derechos establecidos en los artículos 14, 15, 16, 17, 18 y 19 serán administrados por las Sociedades de Gestión Colectiva de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes y de los Productores de Fonogramas y de Videogramas. Asimismo, será recaudado por las indicadas entidades la Compensación por copia privada establecido en el artículo 20 (...)</p>

El derecho de remuneración por el uso de la obra va a llamarse derecho de remuneración compensatoria, remuneración equitativa, remuneración obligatoria u otras variaciones, y va a tener diferentes indicaciones en las leyes nacionales, como va también a varias importantes elementos del derecho.

Por otro lado, es evidente que algunos principios rectores han que estar presentes en los textos legales, en especial, el hecho de que los interpretes no pueden impedir la circulación de la obra, y, a la vez deben recibir regalías en consecuencia de la explotación de la obra que participen. Como la participación económica estará relacionada a la explotación misma de la obra, el recibimiento será proporcional a su participación, lo que **garantiza una distribución técnicamente efectiva.**

La remuneración podrá operarse en consecuencia de los distintos usos de las obras de audiovisual, como por ejemplo, la comunicación al público de televisiones abiertas o por cable, (principal de ellos); la remuneración por exhibición de obras en salas de cine (que a final, son actos de comunicación al público) la exhibición en medios de transporte, hoteles, restaurantes y locales de frecuencia colectiva (que también son actos de comunicación al público, a la postre) y la remuneración por copia privada. Mientras los derechos inherentes al uso de las obras son de más fácil indicación precisa de cuales son las obras utilizadas, el derecho de remuneración por copia privada va a considerar una percepción de valores genéricamente, por muestras de pagos por aparatos o materiales que puedan permitir copias de las obras protegidas.

Como se puede ver, en algunas leyes nacionales indicadas, hay determinaciones precisas de la naturaleza irrenunciable y/o intransferible de los derechos de remuneración (México, Chile) en otras hay nombramientos del derecho como de naturaleza obligatoria o mismo de obligación por parte de entidades de gestión colectiva (Colombia) y, también hay indicaciones de la naturaleza equitativa de los derechos de remuneración.

Así, algunos aspectos mercadológicos se aclaran por análisis de los textos legales nacionales, que básicamente se refieren a la posición dominante de los productores de audiovisual (especialmente cuando se confunda su actividad con las emisiones de obras). Y, por eso, la comprensión del mercado, en esta materia, es fundamental para la preparación de los textos legales nacionales.

O sea, se no hay la consideración de que los derechos son irrenunciables y/o intransferibles, hay que haber al menos la indicación que los derechos de remuneración no podrán ser objeto de contrato entre los artistas y los productores. O, a veces, como indica la ley de Chile, se mantiene la titularidad de los derechos de remuneración a los titulares, *incluso después de la cesión de sus derechos patrimoniales*. La ley de Colombia, por su vez, no ha sido tan explícita, pero ha indicado que referido derecho será conservado y, cuando se interpreta la expresión “conservado” es decir que lo mismo se conservara en la titularidad de los interpretes, aunque en la presencia de contratos que propongan su transferencia.

En el modelo de remuneración por uso de las obras, se garantiza la circulación de las obras y se compensa los interpretes siempre que la obra genere efectivamente valores para su cadena productiva. Así hay la garantía para los productores (de circulación) y que con las nuevas tecnologías será cada día más importante, y, para los interpretes hay un incremento de sus ganados en consecuencia de sus actividades creativas.

Por otro lado, y por comparación, mientras en la obra musical es posible en muchas ocasiones que el uso de las obras sea prohibido – incluso por razones económicas no tan justas, principalmente, por insatisfacciones de usuarios de muchos sectores¹⁰, en el caso de audiovisual solamente el

¹⁰Por ejemplo una cuestión muy común es la ausencia de autorización para la reproducción, muchas veces impedidos por editoriales musicales se no se alcanza determinados cantidades

productor en general puede hacer uso posterior de la obra y, como consecuencia la podrá hacer circular, inicialmente, de modo controlado. O sea, la libertad de circulación para el productor es seguridad jurídica.

Pero ya es así en casi todos los países. En el caso de Brasil y otros países de la región, con un agravante, que es la prohibición legal y su total ignorancia del mercado. Así, la mayor parte de los contratos prevé que los artistas reciban parte de su actividad como derecho laboral o prestación de servicios y, muchas veces con una indicación de porcentaje para parte del valor pago. Así, es muy común – sino el más común en Brasil que 70% de los valores recibidos sean considerados como prestación de actividades laborales/ de servicios mientras los 30% restantes sean considerados como derecho conexo – genéricamente indicado. Esta atribución, que puede ser interpretada como contraria en relación a ley laboral de Brasil¹¹ es la mas aplicada por el mercado, con una comprobación de que muchas veces la practica de mercado puede impedir el desarrollo legal y, con lo cual, mas evidente se hace con que la adopción de un tratado puede auxiliar a desarrollar el marco legal nacional de los países firmantes y adherentes.

Por otro lado, esta práctica de mercado permite la circulación de la obra, pero sin una compensación a los interpretes que han participado de la misma, lo que hace con que sea ignorado el impacto económico de la obra para sus interpretes. Además de eso, hay sectores que efectivamente creen, absurdamente, que el actor y otros interpretes del audiovisual tienen que considerar las obras de cine, por ejemplo, como algo que les pueda ayudar en la divulgación de sus actividades y su propia carrera profesional, hecho que obviamente es un equivoco.

Como conclusión, el derecho de remuneración, en el caso de Brasil y de muchos otros países en desarrollo, soluciona en flujo de los derechos de autor y conexos en el sector audiovisual, ya que las empresas son los usuarios de las obras convertidas en productos audiovisuales y tienen que pagar por los activos de terceros, que se presentan bajo la forma de insumo. Lo que ocurre, pero, es que por el derecho de remuneración, indirectamente, los titulares que puedan ejercerlos serán, al fin y al cabo considerando el recibimiento de regalías, participantes de la circulación mas efectiva de la obra y de su valor agregado. Sin interferencia en el sector productivo y sin crear impedimentos al productor, o mas bien a los participantes (*player*) del

de dinero. El problema es que muchas veces las cantidades de dinero que se cobra es desproporcional a los resultados económicos del producto, como son los CDs de música independiente en los cuales se pide autorización para hacer nuevas versiones obras musicales ya conocidas y protegidas. Aquí no es mi objetivo analizar se debe haber una licencia compulsoria, sino apuntar que en el cano de obras musicales hay mucho mas repertorio disponible.

¹¹Ley 6.533/78 que regula las relaciones laborales de las actividades de los artistas y técnicos en espectáculos de diversión: *Art . 13 – No será permitida la cesión o promesa de cesión de derechos de autor y conexos consecuentes de la prestación de servicios profesionales. Párrafo único – Los derechos de autor y conexos de los profesionales serán debidos en consecuencia de cada exhibición de la obra.*

mercado que hace la obra circular. O sea, no se puede admitir que los usuarios de obras, que a final, ganan por una serie de servicios para mantener su negocio, no paguen por el uso de los activos principales que les permitan existir, como es el caso de empresas radiodifusora y empresa de tv por cable, para citar algunos. Por otro lado, tiene razón las compañías de TV abierta, por cable, y otras empresas usuarias de u modo general, cuando denuncian que las entidades de gestión colectiva muchas acaban por cobrar excesivamente y, además excluyendo los titulares del sector audiovisual. El argumento puede ser muchas veces valido, pero no permite, intelectualmente, que como consecuencia se impida el surgimiento, históricamente exigido y el propio desarrollo de un derecho de remuneración que incluya los interpretes en la cadena productiva del sector audiovisual, en conjunto con los otros titulares de derechos de autor, tales como director, guionistas entre otros.

3 - La presencia de las entidades de gestión colectiva en el sector audiovisual.

Parte de lo que comprende de los efectos técnicos y del desarrollo de las leyes nacionales y del marco legislativo internacional representado por el Tratado de Beijing es consecuencia de una relación fundada en aspectos mercadológicos ya conocidos.

Así, no es efectivamente una novedad decir que el mercado de audiovisual – en relación a los derechos de autor y derechos conexos - fue dominado por el mercado de música, y eso no interfiere en los recibimientos de los autores, sino es una compensación histórica para las perdidas de la industria musical, que ha perdido espacio con la piratería y con la facilitación de circulación de obras por internet, inclusive por transferencias de archivo *peer-to-peer*. Esta situación ha sido diagnosticada inclusive por análisis académicas, como se puede ver, por ejemplo, en los estudios de **NEGREIROS**¹²:

Poco a poco se consolida la posición económica hegemónica de la obra audiovisual en comparación con otros medios de conducción de la música, y, junto con su penetración en los nuevos medios digitales como internet y la telefonía móvil, este formato lleva al centro de los debates que culminaron en 1996, en los acuerdos ADPIC con el objetivo de modernización del concepto de la protección autoral sobre la obra, así como la creación de nuevos paradigmas que serian consagrados a lo largo de la era digital que le fue impuesta.

Lo curioso es que el terreno del sector audiovisual, en muchos países, fue ocupado por entidades de gestión colectiva del sector musical en nombre de sus representados cuando en verdad, se habla en nombre de una gran colectividad de titulares personas físicas y, en verdad, se esta atendiendo

¹²**NEGREIROS, Alexandre Hees de**, *Música Apócrifa: a legitimidade dos compositores da televisão brasileira, O ECAD e a música composta para a TV, a maior usuária de música do Brasil*, Dissertação - Mestrado - Escola de Música - Centro de Letras e Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): 2005, p. .

a intereses específicos y de empresas del sector musical, como es el hecho de editoriales musicales y compañías fonográficas¹³.

O sea, se por un lado las herramientas económicas del capitalismo y el liberalismo permiten que las actividades pudieran ser realizadas por quien esta fuera del mercado, es cierto también que los que ocupan este espacio pueden tratar de proteger sus representados y sus actividades, también bajo los mismos argumentos liberales. Eso no significa, pero, impedir la presencia de nuevos actores en el mercado, que es lo que pasa en muchos países en el terreno de los derechos de autor y conexos y los pagos para las entidades de gestión colectiva de derechos.

Aquí hay que puntuar que hay un aspecto de relieve, cual sea, que los mercados y la circulación de las obras musicales y audiovisuales son bastante distintos. En el sector musical, con la disminución de los ingresos en consecuencia de la piratería y la circulación de las obras ha habido una transferencia de circulación económica y, consecuentemente, **de fuentes pagadoras de regalías** Por tales pérdidas, las industrias han buscado otras fuentes y la mas eficaz de ellas fue el cobro de derechos por el uso de obras y, obviamente, de fonogramas.

Mientras en la “industria del disco” las pérdidas han sido compensadas por/con la búsqueda de nuevos **“pagadores”**, en el audiovisual eso no se produjo. En primer lugar porque en el mercado del audiovisual no se produjo una transferencia y modificación de la distribución de productos y obras y, por otro, porque no había terreno a ocupar, ya que los derechos conexos estaban siendo pagados para el sector musical integralmente en la mayor parte de los países, como todavía sigue siendo la realidad en los países en los cuales no existan sociedades de gestión y derechos reconocidos¹⁴.

¹³En el caso de la compañías fonográficas, estas llegaron, incluso, a invadir el terreno de los empresarios representantes de artistas del sector musical, creando empresas de representación, cuando es claro que – al menos teóricamente, no tienen el *expertise* suficientemente desarrollado para eso, como pasa con agencias y empresas altamente profesionalizadas del sector. Aunque lo fuera, una cosa es la posibilidad técnica de desarrollar el trabajo, otra son las evidencias de un enfrentamiento mercadológico y traspaso de fronteras.

¹⁴Así, se es verdad que hay una penetración en el terreno ajeno cuando las entidades de gestión colectiva de música cobran valores demasiados de los usuarios / las empresas usuarias de obras del sector audiovisual, también es verdad que las reclamaciones de los músicos y compositores es siempre la misma, que los pagos son indebidamente contabilizados en mucho y muchos países. Por lo menos, al mínimo les faltarían informaciones precisas de distribución o cobro. Estos son presupuestos meas o menos universales y hechos notorios. De todos modos, se también es verdad que muchas veces los titulares individualizados, personas físicas de obras musicales llevan razón en el hecho de que los sistemas de control no son efectivamente los mas eficaces (o, por otro lado, las formas de distribución indicadas en los estatutos de las sociedades no son claras) también hay que considerarse que mientras en el sector musical el control es muy difuso, en el sector audiovisual este es mucho mas concentrado y eficaz. Por la naturaleza de la obra audiovisual, que presenta un numero mucho menor de obras que el sector musical y cuyo controle de los interpretes es evidenciado por la presencia del imagen de sus titulares, el control de los derechos recaudado y distribuidos es mucho mas accesible a los medios tecnológicos y informáticos que en la gestión colectiva de música.

O sea, hay que comprenderse que se produjo una transferencia de los derechos de los intérpretes y ejecutantes del sector audiovisual y de la música (y curiosamente, antes mismo de ocurrir el establecimiento de los derechos de estos titulares) para los editoriales y compañías fonográficas, como medida compensatoria de las pérdidas que se produjo en consecuencia de internet y facilitación de copias físicas. Por otro lado, esta invasión del terreno ajeno no es justa ni tampoco adecuada al desarrollo de la distribución de derechos en el sector audiovisual. La piratería y la facilidad de transferencia de archivos ha desviado el enfoque de ganancias de los editoriales y de las disqueras, con lo que, no es coincidencia de que las recaudaciones del sector musical tengan sido tan incrementados en los últimos años¹⁵.

Además de todo su contenido, comprendo que la eficiencia del Tratado de Beijing esta también en indicar, por su propia e simple existencia, que hay un sector de producción artística que nunca ha sido considerado en el ámbito internacional como destinatario de las regalías que son una consecuencia de los derechos conexos de sus actividades, que son los intérpretes del audiovisual, por supuesto. Es un mensaje, por lo menos, subliminar de estos hechos. Claro que el Tratado de Beijing también determina un mínimo de protección a los aspectos no económicos, pero como el fundamento de cambio de paradigma en el derecho de autor y derechos conexos siempre se fundamente en los aspectos económicos, prefiero evaluar este tema como lo mas relevante, especialmente se hablamos de un momento de cambio paradigmático.

Aún así, es importante comprender que eso no significa una disminución de los derechos del sector musical, sino que hay efectivamente la necesidad de una mas efectiva distribución a los participantes del sector musical desde su origen, que es la creación (como una demanda de los compositores, por ejemplo). En otras palabras, los cambios en los sistemas de gestión colectiva son inclusivos, para que se hagan pagos a los titulares que nunca han recibido compensaciones (actores y otros intérpretes del audiovisual) y un equilibrio con los que siempre parecen estar insatisfechos por no recibir (compositores musicales, por ejemplo).

4 - La circulación de obras de audiovisual y la ampliación de la diversidad cultural como consecuencia de modificaciones del paradigma actual.

Como ya se ha dicho, el sector audiovisual, diferentemente de otros sectores culturales, es un sector en que la circulación se mantiene muy

¹⁵Indico solamente el ejemplo de la evolución de las distribuciones de derecho del sector de música en el caso de Brasil. En el año 2006 ECAD ha distribuido R\$ 205.939.540,17 (US\$ 101.543.089,68) y en 2011 se llegó al valor de distribución de R\$ 411.775.388,13 (US\$ 203.035.051,59) (fuente: www.ecad.org.br). El aumento de la distribución no puede ser visto como algo negativo, sino simplemente como una indicación de que, además de otros elementos de mas grande eficiencia, como medidas mas eficaces de cobro judicial, adaptación y desarrollo de nuevas tecnologías y bancos de datos, también hay que analizarse el hecho de que se incrementó el pago de los derechos de autor y conexos en el sector audiovisual.

centralizada, sea en términos de producción, distribución y exhibición de obras (consideradas aquí como productos). Por comparación, el sector musical permite una mas grande circulación y, incluso, muy facilitada por los nuevos medios de comunicación de la sociedad tecno-comunicacional¹⁶. Además, el numero de obras musicales y fonogramas es mucho mas grande que el numero de obras de audiovisual, lo que, por otro lado, permite muchas opciones de uso de obras musicales, **una vez que una u otra** no pueda ser utilizada por cuestiones de impedimento de derecho **exclusivo**. Las obras de audiovisual, **en este sentido y al no les ser permitida** por razones de mercado una circulación tan amplia¹⁷ están concentradas en agentes de mercado que manejan sus valores y los espacios de utilización de las obras, sean exhibidores cinematográficos, operadores de cable, emisoras de televisión, etc. En este sentido, la propia explotación de la obra tiene que considerar valores agregados de la obra en el mercado que, muchas veces, no tiene relación con su valor cultural. En otras palabras, hay obras que generan mucho valor y circulación de dinero y no se configuran como ejemplos de circulación de manifestaciones culturales. Eso es mas que sabido, es una de las mas evidentes indicaciones, por ejemplo, del sector independiente de producción audiovisual. Así, cuando el mundo observa desarrollo de nuevos centros de producción y distribución como *Bollywood* o *Nollywood* hay una **euforia** por haber nuevas modalidades de producción/distribución.

Por otro lado, las mismas condiciones de producción, distribución como las indicadas no son siempre posibilitadas, en otros países, y, así se operan otras modalidades de desarrollo y estimulo creativo, como son las cuotas de pantalla.

O sea, además del problema de producción centralizado en pocos agentes del mercado, también así son los sectores de distribución, exhibición y todos los demás. Y se no hay posibilidad de elegir las obras que serán consideradas productos, no habrá posibilidad de desarrollar la diversidad cultural con efectividad y la amplitud deseada.

En este sentido, no hay desarrollo cultural sin diversidad cultural pues tener siempre la misma información cultural no es desarrollarse culturalmente, sino repetir lo que esta puesto y que ya ha sido absorbido o comprendido. La diversidad cultural supone educación, pero a la vez es parte del proceso cultural, en el sentido de que hace con que exista un interés por el diferente, por el distinto, aunque las veces el diferente desafortunadamente sea considerado extraño, raro.

En esta misma línea de pensamiento, para que exista un derecho cultural es fundamental que exista un derecho a la educación, en el sentido de los derechos fundamentales **(visto bajo el punto de vista del Estado) o de los derechos humanos (visto bajo el punto de vista universal)**, pero con plena efectividad. Solo ahí se podrá hablar de derecho cultural y,

¹⁶DRUMMOND, Victor Gameiro, *Internet, privacidad e datos personales* (con traducción e notas de Isabel Espín Alba), Editorial Reus, Madrid: 2004.

¹⁷Hasta que los medios tecnológicos lo permitan - y aún así tampoco serán usos tan amplios cuanto la naturaleza de la obra musical permite actualmente.

como consecuencia, derecho a la diversidad cultural¹⁸. Pero para que los derechos culturales tengan algún valor, es importante considerar la educación como fundamento para la comprensión y, obviamente, mas amplia circulación de cultura. La diversidad cultural también es parte de la amplitud del derecho a la educación, por permitir acceso a nuevas formas de expresión, de ideas, y por permitir y generar un estímulo al pensamiento y creación. Esto hace parte de lo que llamo circularidad cultural¹⁹.

O sea, cuanto mas somos dominados por la presencia de las obras/productos “artificialmente” creados por la necesidad de consumo, mas podemos reflexionar que, en verdad no necesitamos de los que se nos ofrece²⁰.

El impedimento por una “barrera” invisible que observamos y vivimos llamo de “fuerza centrífuga cultural” que, al no permitir el acceso al centro de desarrollo y creación cultural, no permite el origen, desarrollo y circulación de otras formas de cultura. También imposibilita el acceso de los consumidores finales a las manifestaciones culturales que llamo de “manifestaciones culturales auténticas”²¹. La fuerza centrífuga cultural es mas que la cultura de masa, es la propia imposibilidad de algo considerado originalmente no “de masa” pero que no puede adentrar el centro de donde viene la manifestación artificialmente construida.

En el sector audiovisual, no hay dudas de que el desarrollo de una industria creativa y basada en valores nacionales y regionales es enriquecedor al desarrollo cultural y su divulgación. La obra audiovisual, sin cualquier menoscabo de la naturaleza de las otras manifestaciones artísticas, obras y mismo productos culturales permite una mas grande complejidad de presentación y quizás, de comprensión de la cultura. Por el intermedio de la obra audiovisual se puede “ver” la cultura de un pueblo, comprender su literatura, escuchar su música y tener acceso, como consecuencia, a todas las manifestaciones culturales que pueden ser plasmados en la obra.

¹⁸Y, en este sentido, las obras audiovisuales son las que mas complejidad pueden dar a una distribución de la difusión de la diversidad cultural, por divulgar las imágenes del país, del pueblo, su música, su literatura, su arquitectura y, todo eso, con calidad visual, sonora u técnica cada día mas grande y cada día mas presente en la casa de las personas.

¹⁹p. 142. “ **El concepto de los derechos culturales es**, en primer lugar, **sin valor para más de la mitad de la humanidad**. Es necesario un mínimo de bien estar material para que la propia idea de la cultura pueda tener el mínimo significado. (...) la propia existencia de los derechos culturales supone que el derecho a la educación, tal como es indicado por el art. 26 de la declaración universal de los derechos del hombre, ha encontrado previamente una aplicación práctica. **Efectivamente, no hay derecho a la cultura sin un mínimo de educación**. El individuo que no sabe leer ni tampoco escribir y que no puede beneficiarse de la enseñanza mas elemental es impermeable a toda la verdadera cultura. Y hasta ahora una gran parte de la humanidad se mantiene analfabeta.” **BOUTROS GHALI, Boutros**, *Do Estado-Nação a comunidade internacional - O direito à cultura e a declaração universal dos direitos do homem* in *Os direitos culturais como direitos do homem*, LivrariaTelos Editora - UNESCO, Porto: 1970.

²⁰Sobre el hecho de que el contexto de la publicidad me acuerdo el hecho de que caminando por La Habana, en Cuba, tanto en el año 2012 como en 2012, es uno de los poco sitios en el mundo en que no se violenta a los ojos con la agresividad de la ausencia de necesidad de consumo artificialmente creada.

²¹ Utilizo la expresión “manifestaciones culturales auténticas” simplemente para hacer oposición a la existencia de las fuerza centrífuga cultural.

La “cara” del pueblo está evidenciada en la obra audiovisual.

Así es que las medidas de apoyo y estímulo al desarrollo de obras audiovisuales representativas de los distintos pueblos conducen a la diversidad cultural.

En el ámbito de protección y estímulo nacional, la actual ley brasileña número [] estimula y determina que []% por cien de la producción de obras emitidas por las empresas de audiovisual sea de origen nacional, lo que, en mi opinión, efectivamente estimula el desarrollo audiovisual basado en diferentes formas culturales. Si bien es verdad que posiblemente al inicio la producción puede no alcanzar una calidad efectivamente esperada por la necesidad de rellenar “vacíos/agujeros” de producción, también es cierto que con el tiempo la profesionalización del medio será una tendencia, considerando que, especialmente en el mercado de operadores de cable, se utiliza, más que todo, productores independientes²².

No se puede olvidar, pero que el *market share* de obras cinematográficas (por dar un ejemplo) de nacionalidad brasileña todavía es de []²³.

Así, concluyo para decir que:

1 - Hay una tendencia a que productores independientes sean menos direccionados a la creación, producción y, con lo cual, responsables directos por la fase inicial de la circulación de obras/productos caracterizados como de cultura de masa por la posibilidad de innovar y por interés en participar de mercados alternativos. Hay incluso franjas de mercado menos interesantes para la piratería como sería la producción de documentales, producciones de obras de música erudita, programas de apreciación regional, etc.;

2- La efectiva producción de más obras audiovisuales nacionales favorecerá la presencia de titulares del sector audiovisual, lo que significa decir que habrá más derechos a los titulares y, consecuentemente más regalías a ser recibidas por ellos lo que es un incremento y estímulo a más creaciones;

3 - La tendencia a crear nuevas obras de audiovisual con estas características y incidencia anteriormente indicadas hace con que existan más obras que representen una cultura regional o nacional, aunque eventualmente muchos modelos de productos audiovisuales sean ya más o menos estandarizados²⁴.

Por fin, el estímulo a la creación de obras nacionales es un punto favorable al desarrollo del sector de audiovisual y, a la vez, garantiza el

²²También hay que subrayar que el argumento contrario basado en el hecho de que con la exigencia legal de cumplimiento de obras de creación nacional, se podría observar una obligación que sería contraria a la libertad de expresión. El estímulo a creación nacional no es prohibición de circulación de obras de otras nacionalidades, sino, simplemente, una reserva que podrá desarrollar la circulación de obras que tengan más significado cultural en cada país que adopte estas medidas.

²³Fuente: Filme B (www.filmeb.com.br).

²⁴Siempre ha sido así, el mercado independiente tradicionalmente es más innovador que el mercado tradicional, en cualquier sector, editorial, musical, literario, entre otros.

recibimiento de regalías a los intérpretes del sector, lo que hace con que lo que llamo de circulación cultural sea mucho mas efectiva.

6- Conclusiones.

Como conclusiones generales, puedo decir que la protección de los derechos de los interpretes del sector audiovisual es un rompimiento de paradigmas en el escenario de los derechos de autor y conexos, pero mucho mas que eso, por las siguientes razones:

1 - La armonización internacional garantiza la presencia de otros titulares al sector audiovisual y equilibra el sector, garantizando la libertad de circulación de las obras y incrementación de las regalías a sus titulares, principalmente, en el caso aquí indicado, a los interpretes de las obras audiovisuales;

2 - La nueva comprensión del sistema de circulación de derechos de autor y conexos permite el arreglo de una injusticia histórica a los titulares del sector audiovisual:

3 - El derecho de remuneración es el fundamento de libertad de circulación de la obra y, también, bases del nuevo modelo y justificativa para la justicia histórica para los interpretes;

4 - El fortalecimiento de los derechos del sector audiovisual, equilibra otra vez, también las relaciones con el sector musical, sea por una nueva adaptación del as entidades de gestión musical, sea por la simple presencia de nuevos participantes en la cadena de distribución de derechos;

5 - El fortalecimiento de modelos de desarrollo y estímulo creativo y de producción audiovisual, son consecuencias de políticas legislativas de Estado y, a la vez que hacen crecer la participación de los titulares, hace circular las distintas manifestaciones culturales, incrementando la diversidad cultural. Es, con lo cual, cíclico, pues el estímulo a las producciones nacionales hace crecer las presencia de los titulares y hace crecer el incremento de sus participaciones lo que, a su vez, hace aumentar la diversidad cultural. Por otro lado, la libre circulación de obras por le presencia del derecho de remuneración, estimula nuevas creaciones y circulación de obras audiovisuales de distintas categorías y estilos.

Por circulación cultural comprendo ____ definir en algún lugar.

La diversidad cultural es elemento que, incluso, posibilita que la sociedad pueda salir de la influencia de la fuerza centrífuga ya indicada como fundamento de la sociedad de consumo que no permite aproximarse del “núcleo cultural” de donde han salido los productos culturales, que, a final, son obras creadas en un contexto cultural muchas veces distintos de su transformación en productos de consumo.

O sea, la protección de derechos de autor y conexos también es protección de desarrollo de la cultura y parte también de un concepto amplio de derecho cultural. La posibilidad de hacer algo nuevo, crear algo

inédito, hace parte de la protección fundamental de la libertad creativa humanas, es derecho fundamental presente en los derechos constitucionales de muchos países y derecho humano en el concepto de la protección cultural. De esta forma, posibilitar la creación representativa de los distintos pueblos es garantizar el desarrollo de la culturas y la inserción en la circularidad cultural.

En algún sentido es lo que significa lo que ya indicaba en los años 1970 Boutros-Boutros Gali: *la concretización de los derechos culturales deberá permitir al hombre libertarse de la presión de la publicidad, dándoles los medios de contestar y de ejercer la discriminación que se le impone entre las diversas fuentes de información.*²⁵"

O sea, al estimular la creación de nuevos modelos, a proteger los creadores y interpretes, además de hacer con que la circulación cultural se mas efectiva, el propio desarrollo económico de los involucrados los estimula a participar mas de la circulación cultural, universalizando-se un acceso a cultura y un desarrollo creativo, en lo cual, claramente, esta ubicado también la protección de los derechos de autor y conexos, y, como se ve, el derecho de remuneración en el sector audiovisual es importante herramienta de desarrollo.

Bibliografía:

BOUTROS GHALI, Boutros, *Do Estado-Nação a comunidade internacional – O direito à cultura e a declaração universal dos direitos do homem* in Os direitos culturais como direitos do homem, Livraria Telos Editora - UNESCO, Porto: 1970.

CERLALC, legislaciones nacionales de derecho de autor, www.cerlalc.org .

DRUMMOND, Victor Gameiro, *Internet, privacidade e dados pessoais* (con traducción e notas de Isabel Espín Alba), Editorial Reus, Madrid: 2004.

FILME B, www.filmeb.com.br .

NEGREIROS, Alexandre Hees de, *Música Apócrifa: a legitimidade dos compositores da televisão brasileira, O ECAD e a música composta para a TV, a maior usuária de música do Brasil*, Dissertação - Mestrado - Escola de Música - Centro de Letras e Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): 2005.

UNESCO: *Informe de síntesis sobre la aplicación por los estados miembros de la recomendación de 1980 relativa a la condición del artistas en la 36ª reunión de la*

²⁵**BOUTROS GHALI, Boutros**, *Do Estado-Nação a comunidade internacional – O direito à cultura e a declaração universal dos direitos do homem* in Os direitos culturais como direitos do homem, Livraria Telos Editora - UNESCO, Porto: 1970.

Conferencia General de la en Paris, Punto 8.6 del orden del día provisional.http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002132/213223s.pdf#xml=http://unesdoc.unesco.org/ulis/cgi-bin/ulis.pl?database=&set=50120677_2_404&hits_rec=30&hits_lng=spa