

La Convención de Roma

I. La Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (que, en las páginas que siguen, será llamada « la Convención de Roma » o, más brevemente, « la Convención » (cuando esta designación no pueda dar lugar a equívoco) fue aprobada el 26 de octubre de 1961, al término de una Conferencia diplomática que tuvo lugar en Roma. Entró en vigor el 18 de mayo de 1964 y, en estos momentos, están obligados por ella más de veinte Estados contratantes. No ha sido todavía objeto de revisión, de manera que rige para dichos Estados un único texto que se reproduce en su integridad al final de la presente obra.

II. Haciendo aquí la historia de los trabajos preparatorios que desembocaron en la elaboración de este acuerdo internacional, rebasaríamos el marco de la presente « Guía ». Esa historia requeriría, además, un espacio muy extenso, ya que la preparación de la Convención de Roma duró muchos años y conoció numerosos avatares. Es, sin embargo, útil recordar con brevedad cuáles fueron las etapas principales de esta preparación, y exponer las circunstancias y los motivos que condujeron al reconocimiento, en el ámbito de las relaciones internacionales, de cierto número de prerrogativas, a las que suele llamarse en lengua española derechos « conexos » y, también, derechos « vecinos ». (El primero de ambos adjetivos será el que se utilice en la presente versión para calificar los derechos que la Convención de Roma reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión, sin prejuzgar por ello la exactitud de la expresión). Con otras palabras, se trata de dar respuesta, en esta Introducción, a las preguntas siguientes: ¿cuándo? ¿cómo? y ¿por qué?.

III. Hace mucho tiempo que se planteó la cuestión de si debe o no dispensarse protección a los derechos « conexos ». Esta cuestión ha constituido una de las preocupaciones capitales de múltiples organizaciones representativas de las profesiones interesadas. Para decir verdad nadie puede tener la pretensión de haber sido el primero en tomar una iniciativa sobre el particular. Hubo todo un conjunto de reflexiones, de estudios, de sugerencias, de actitudes, ya desde comienzos del siglo XX. Un ejemplo entre muchos: la Asociación Literaria y Artística Internacional, en su congreso de Weimar en 1903, se ocupó de la suerte de los artistas solistas. En realidad, sí se llegó al convencimiento de que era necesario instituir esa protección, ello fue debido a la evolución de las circunstancias y, ante todo, a la aparición de técnicas nuevas de transmisión de las obras del ingenio: el disco fonográfico, el cinematógrafo, la radio: inventos que los artistas habían acogido sin desconfianza, pues abrían amplias salidas a sus prestaciones; pero que, como más adelante veremos, estaban destinados a cambiar por completo las condiciones del ejercicio de sus actividades profesionales. A continuación, la crisis económica que hizo estragos después de la primera guerra mundial generó, entre otras cosas, un paro que afectó sensiblemente a los artistas, cuyas reivindicaciones se hicieron más apremiantes y cuyas organizaciones representativas (y en especial, la Unión Internacional de Músicos),

colocándose en el plano del derecho laboral, buscaron, como es natural, el apoyo de la Organización Internacional del Trabajo (OIT).

IV. La actuación de la OIT, desde 1926 hasta que se concertó en 1961 la Convención de Roma, tuvo una importancia particular. Deseosa de salvaguardar las posibilidades de empleo y de preservar el nivel de vida de una categoría ilustre de trabajadores, esta Organización no podía ignorar el grave problema económico y social así planteado, el cual requería soluciones de orden internacional. En el orden del día de la Conferencia Internacional del Trabajo convocada para 1940 figuraba la cuestión relativa al derecho del ejecutante en la esfera de la radiodifusión y de la reproducción mecánica de los sonidos; pero este impulso quedó detenido por la segunda guerra mundial.

V. Mientras tanto, y en un contexto diferente, se intentaba resolver el problema de la protección que debe dispensarse a las creaciones y a las interpretaciones artísticas de los artistas. La Conferencia reunida en Roma en 1928 con el fin de revisar el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, estimó que la solución consistente en elaborar un nuevo convenio internacional no se hallaba madura todavía: pero expresó el deseo de que los gobiernos tuvieran presente la posibilidad de adoptar medidas destinadas a poner a salvo los derechos de los artistas. También dentro del marco del Convenio de Berna, la Oficina Internacional de la Unión de Berna y el Instituto Internacional para la Unificación del Derecho Privado convocaron una reunión de expertos que tuvo lugar en Samaden (Suiza) y en la cual fueron redactados dos proyectos de tratado: referente uno de ellos a los artistas y a los productores de fonogramas; y el otro, a los organismos de radiodifusión. Estos proyectos fueron concebidos como otros tantos convenios en conexión» con el de Berna.

VI. Por su parte, las organizaciones internacionales no gubernamentales, y en especial las que agrupaban a los artistas y a los autores, buscaban activamente soluciones a los problemas. Las actas de sus asambleas y de sus congresos se encuentran llenas de resoluciones o de recomendaciones relativas a esta cuestión. Se produjeron acercamientos: por ejemplo, ya en 1934, la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) firmó en Stresa un acuerdo con la Federación Internacional de la Industria Fonográfica. Pero el conflicto mundial de 1939 a 1945 interrumpió todos esos esfuerzos.

VII. La cuestión volvió a ser puesta sobre el tapete después de la segunda guerra mundial y, una vez más, en conexión con el Convenio de Berna, En efecto: la Conferencia diplomática reunida en Bruselas en 1948 para revisar de nuevo dicho convenio, aunque descartó la protección mediante el derecho de autor, formuló tres aspiraciones que dieron una orientación significativa a las actuaciones futuras. Es verdad que su texto incitaba una vez más a los gobiernos a proseguir los estudios en busca de los medios adecuados para asegurar la protección de los organismos de radiodifusión y de los fabricantes de instrumentos capaces de reproducir mecánicamente obras musicales; pero afirmaban de manera explícita que esto

debía hacerse sin menoscabar los derechos de los autores. Por lo que a los artistas atañe, la Conferencia basaba la argumentación en el carácter artístico de sus interpretaciones y designaba sus derechos con la expresión francesa *droits voisins du droit d'auteur* (derechos vecinos del derecho de autor).

VIII. A partir de 1949, se sucedió una serie impresionante de reuniones internacionales, en cuyos detalles es imposible entrar aquí. Basta mencionar los jalones más importantes del camino que condujo a la Conferencia de Roma de 1961. A través de su Comisión Consultiva de Empleados y Trabajadores Intelectuales, la OIT reanudó sus trabajos, limitándolos a la esfera de la protección de los intérpretes o ejecutantes, y desde 1950 se esforzó para coordinar sus actividades con las de la Oficina Internacional de la Unión de Berna. Esta última tomó la iniciativa de convocar una reunión de expertos que se celebró en Roma en 1951, y en la cual fue elaborado un anteproyecto de convenio internacional destinado a proteger no solamente a los artistas, sino también a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión, ya que la idea de una protección simultánea de las tres partes interesadas había acabado por obtener la aceptación de todas éstas. Consultados los gobiernos sobre el particular, formularon numerosas observaciones al anteproyecto de Roma de 1951, y las discusiones prosiguieron, incluso en torno a cuestiones de procedimiento relativas a las convocatorias de los distintos grupos o comités de expertos.

IX. Mientras tanto, una conferencia reunida en Ginebra aprobaba en 1952 la Convención Universal sobre Derecho de Autor, cuya administración fue encomendada a la Unesco. Y como cualquier solución internacional en la esfera de los derechos « conexos » al hallarse estrechamente vinculada con el derecho de autor, podía afectar a este nuevo convenio, se entimó que no era adecuado que la Unesco siguiera representando el papel de simple observador, sino que estaba llamada a ser el tercer participante (junto a la OIT y a la Unión de Berna) en la preparación del instrumento internacional que se trataba de elaborar.

X. La Oficina Internacional del Trabajo, que es la secretaria permanente de la Organización Internacional del Trabajo, convocó una reunión de expertos procedentes de los medios profesionales interesados, que se celebró en Ginebra en 1956. En ella fue elaborado un proyecto de reglamentación detallada de la «protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión», al que acompañaba un informe explicativo de sus disposiciones. Por otra parte, y tras de haber reunido en París, en ese mismo año, un grupo de estudios, la Unesco y la Oficina Internacional de la Unión de Berna convocaron un comité de expertos designados por sus respectivos gobiernos, el cual se reunió en Mónaco en 1957 con el fin de redactar un texto que instituyera «la protección de determinados derechos llamados vecinos del derecho de autor».

XI. Entre el anteproyecto de Roma (1951), el proyecto de Ginebra (1956) y el de Mónaco (1957), existían divergencias profundas que había que intentar reducir. Convenía igualmente coordinar las actuaciones de las tres organizaciones intergubernamentales participantes en

los trabajos. Con estos fines y bajo los auspicios de las mismas, se reunió en La Haya en 1960, un comité de expertos encargado de preparar una conferencia diplomática acerca de la protección de los derechos « conexos » así como de elaborar un informe general que reflejase las opiniones expresadas en la reunión, sobre la base de la documentación suministrada a ésta, conjuntamente, por las tres organizaciones intergubernamentales convocantes. Se logró así un acercamiento de los distintos puntos de vista y se redactó un proyecto de instrumento internacional único, conocido con el nombre de «proyecto de La Haya» y que constituyó el punto de partida de las deliberaciones de la Conferencia diplomática de Roma.

XII. Tras de haber recordado en los párrafos precedentes los principales acontecimientos que caracterizaron la historia de los trabajos preparatorios cuyo fruto fue la Convención de Roma, nos quedan por exponer las razones de la protección de los derechos « conexos ». Es cosa generalmente admitida, que estos derechos tienen su origen en la evolución técnica. Hasta finales del siglo pasado, en efecto, las prestaciones de los artistas (actores representantes de una obra teatral, cantantes de ópera o de música ligera, instrumentistas ejecutantes de partituras musicales, artistas de variedades o de circo realizadores de sus números respectivos) se caracterizaban por ser efímeras: es decir, que desaparecían inmediatamente después de haber sido percibidas visualmente por los espectadores, o auditivamente por los oyentes. Una vez terminado el espectáculo o el concierto, no quedaba de él sino la impresión o la sensación, grabada más o menos profundamente en la memoria del público. En algunos casos, muy excepcionales, un dibujante trazaba un croquis del decorado escénico o una caricatura del violinista, de la orquesta o del equilibrista, o bien un fotógrafo hacía unas cuantas fotografías; pero, en resumidas cuentas, todo esto no constituía más que una imagen del acontecimiento, la cual completaba en ocasiones el recuerdo que, de ese acontecimiento, conservaba el público que a él había asistido y que había podido apreciarlo gracias a su presencia física en el sitio mismo donde había tenido lugar. Los inventos de la fonografía, del cinematógrafo y de la radiofonía, seguidos de su progresiva divulgación a partir del inicio del siglo XX, iban a producir una revolución radical en los medios de que disponían los autores para comunicar al público sus obras. Pero, dado que tales procedimientos de comunicación, que iban perfeccionándose más y más cada día, descansaban precisamente sobre prestaciones de artistas intérpretes o ejecutantes, eran en definitiva estos últimos quienes resultaban más afectados por los progresos de la técnica de la transmisión de sonidos e imágenes. Y así, el problema de los derechos « conexos » se planteó como consecuencia, sobre todo, de la situación que ese progreso les creó a los artistas.

XIII. La aparición del fonógrafo o gramófono fue la primera que tuvo, a este respecto, repercusiones capitales. El trabajo interpretativo de los artistas, en lugar de seguir siendo fugaz, como lo había sido durante siglos, se convirtió en duradero y se materializó en un objeto que no sólo podía conservarse, sino además, y esto es particularmente importante, reproducirse, venderse y ser utilizado indefinidamente. Aquel prodigioso invento permitía, por

una parte, grabar los sonidos y, en consecuencia, conservarlos; y por otra, reproducirlos en enormes cantidades de ejemplares, disponibles para los tipos más variados de utilización. Las interpretaciones de los actores, los conciertos de los virtuosos, las canciones, etcétera... pudieron así quedar fijados en soportes materiales y ser utilizados repetidas veces. Esto engendró, además, una actividad comercial de primera magnitud: es ocioso destacar la importancia del puesto que la industria fonográfica ocupa actualmente en la vida social y cultural de los pueblos, gracias a los discos, «cassettes» y otros procedimientos de reproducción.

XIV. Por lo que atañe al cinematógrafo, su influencia en la condición de los artistas revisió un aspecto distinto, más bien marginal, vinculado al perfeccionamiento técnico con el advenimiento del cine sonoro. En efecto: para una fracción considerable de la profesión artística, la actividad cinematográfica pasó entonces a constituir un recurso de primer orden, y continúa siendo en la actualidad un importante generador de empleo potencial para los artistas de todas las categorías. En cambio, cuando - aproximadamente, por aquellos días - « el piano hizo su entrada en la pantalla » (como se ha dicho), numerosos músicos cuyas interpretaciones acompañaban a la proyección de películas mudas vieron periclitar sus ingresos y denunciaron la precariedad de sus posibilidades de encontrar empleo.

XV. Por último, el otro invento, la radiodifusión, llegaría a producir una honda modificación en la forma de explotar las obras, al hacer posible, de pronto, que el alcance de la interpretación o ejecución de las mismas no quedase reducido al auditorio presente en un teatro o en una sala de conciertos. El público potencial, en condiciones de escuchar gracias a la radio, y de contemplar gracias a la televisión, producciones literarias y artísticas de todas clases, se ampliaba ahora hasta el infinito. Y conviene señalar que esta transformación de la escucha y de la visión causó un impacto tanto mayor cuanto que las nuevas técnicas no tardaron en combinarse unas con otras: los discos son utilizados para las emisiones radiofónicas; y la radio permite toda suerte de grabaciones. Vivimos en la era del fonograma por todas partes y de la radio y la televisión a todas horas.

XVI. Ese conjunto de procedimientos modernos de comunicación debidos al genio inventivo del ser humano, trajo consigo una conmoción profunda en la profesión del espectáculo, con incidencias de orden jurídico y de orden social. Desde el punto de vista jurídico, el intérprete o ejecutante, por el mero hecho de presentarse ante el micrófono, autoriza la grabación de su interpretación o ejecución. Se trata de una prestación de servicios, cuyas condiciones se hallan, por lo general, estipuladas en un contrato de trabajo (en virtud del cual, el artista percibe, bien una cantidad fija que, en el lenguaje profesional, se suele llamar cachet, o bien un porcentaje de la cifra de ventas). En los primeros tiempos de la fonografía, esa autorización tenía por objeto la fijación en un cilindro; y como el intérprete o ejecutante tenía que repetir su interpretación o ejecución para cada cilindro, era remunerado por cada ejemplar. Seguidamente, el progreso permitió hacer la reproducción en pluralidad de ejemplares, lo que obligaba al artista a autorizar no sólo la fijación, sino también la reproducción. Pero

todo esto entra en el ámbito de las relaciones normales entre empresarios y empleados. A partir del momento en que el producto, cuya confección ha sido autorizada por el intérprete o ejecutante con una finalidad muy concreta (la venta de su grabación), pasa a ser objeto de utilidades diversas e imprevisibles, hechas sin su conocimiento, es cuando su interpretación o ejecución, fijada en un soporte material, empieza - por decirlo de algún modo - a «pasearse» por el tiempo y por el espacio, sin lazo jurídico que la mantenga vinculada al artista, contrariamente a lo que sucede con el autor, el cual permanece, en principio, unido al destino y a la fortuna de su obra. Con otras palabras: una vez que la prestación «viva» de aquél ha quedado, con su consentimiento, grabada en la cera de la matriz, en el microsuro o en la pista sonora de la película, cualquiera puede apoderarse de esa fijación y hacer de ella usos enteramente ajenos a las estipulaciones contractuales que el artista ha aceptado, creando así unas situaciones en las cuales éste no podrá extraer legítimamente provecho alguno de semejante explotación de su trabajo. Pronto se vio que el derecho común aplicable a los contratos era impotente para resolver unas situaciones que, debido al desarrollo incesante de la industria fonográfica y de la radiodifusión, iban adquiriendo, al correr de los años, proporciones gigantescas.

XVII. En la esfera de lo social, las grabaciones y su difusión en gran escala provocaron la supresión de numerosos empleos: gracias a los discos, ya no era indispensable, en muchas ocasiones, conseguir la colaboración de los artistas: en lugar de contratar la actuación de éstos «en directo» (en la radio, la televisión, los salones de baile, 105 restaurantes, etcétera, e incluso en los teatros para la música escénica), lo que se hacía era, sencillamente, utilizar todas aquellas grabaciones. Esto engendró (y sigue engendrando) un paro tecnológico grave cuyas víctimas eran a menudo personas incapaces de adaptarse a otro tipo de trabajo, debido a lo específico de su formación profesional y, también, a su temperamento: lo cual restaba atractivo a la carrera artística, desalentaba las vocaciones y afectaba en realidad al conjunto de la profesión. A consecuencia de una especie de efecto «boomerang», el disco se convirtió así en enemigo del artista, privándole con frecuencia de sus posibilidades de trabajo; y la radiofonía agravó los riesgos en esta materia, al acrecentar el consumo de grabaciones. Es cierto que, para una minoría de artistas - las estrellas del disco, de la radio o de la televisión -, la vida no es tan sombría; mas no por ello la amenaza de ese paro tecnológico resulta menos preocupante para la profesión en cuanto tal, la solidaridad de todos cuyos miembros es necesaria si se ha de defender eficazmente el interés colectivo. Por esa razón, los artistas reclamaron el derecho a controlar en alguna forma las distintas utilidades de que sus prestaciones son objeto.

XVIII. Los productores de fonogramas, por su lado, no permanecieron inactivos. La evolución de la técnica había acrecentado, también para ellos, la necesidad de protección. En efecto: el disco alcanzó rápidamente gran éxito, incluso si tenemos en cuenta que, en un comienzo, los de 78 revoluciones no llegaban al grado de perfección que lograron más tarde los de 45 y los de 33, así como otros soportes llamados «de alta fidelidad». La aparición de las «cassettes» en el mercado y su subsiguiente vulgarización dan hoy testimonio

del carácter duradero de ese éxito: el fonograma se ha incorporado a nuestra vida cotidiana y constituye para el público una fuente casi inagotable de satisfacciones artísticas o culturales. De esa fuente se surte un número cada vez mayor de personas distintas de aquéllas para quienes el disco había sido originariamente comercializado. Las emisoras de radio o de televisión se pusieron a utilizar en forma masiva los fonogramas, para «rellenar» sus emisiones. Aun cuando la inclusión en estas últimas puede ser considerada como publicidad que contribuye al éxito comercial de los discos (no hay que olvidar tampoco, que el valor comercial o el impacto de un disco se debe muchas veces al renombre del artista), es un hecho que la utilización de fonogramas, sumándose a las emisiones «en directo», o reemplazándolas, se ha convertido en elemento esencial de los programas de las emisoras. Por otra parte, y poniendo a disposición del público unos aparatos de grabación cada vez más perfeccionados y más fáciles de manejar, se han multiplicado los riesgos de copia o de repicado y se ha provocado la aparición de florecientes industrias parasitarias que actúan fuera de la ley. Todas estas situaciones condujeron a los fabricantes de fonogramas a solicitar que se les reconociera el derecho de prohibir o autorizar la reproducción de sus fonogramas, y de ser remunerados cuando éstos se utilizan por la radiodifusión o por cualquier otro medio de comunicación al público. Es oportuno señalar que, en no pocos puntos, las reivindicaciones de los productores de fonogramas coinciden con las de los artistas intérpretes o ejecutantes.

XIX. Por último, también los organismos de radiodifusión, enfrentados con la evolución técnica, desearon ser protegidos. La realización de las emisiones requiere con frecuencia esfuerzos, actividades e inversiones considerables de orden artístico, técnico y financiero; y, a juicio de los radiodifusores, es injusto permitir que otros organismos, competidores suyos en algunos casos, se apropien de esas emisiones mediante la retransmisión, la fijación en soportes materiales, la reproducción o la comunicación en lugares accesibles al público. Es de notar que la protección de los organismos de radiodifusión interesa también a los artistas, cuyas prestaciones dan contenido a los programas emitidos. Además, y no pudiendo controlar las utilidades secundarias de sus propias emisiones, esos organismos tampoco pueden garantizar a los artistas ni a los autores, que un público distinto del suyo propio no se beneficiará a su vez del espectáculo. Y como, por otra parte, los procedimientos de grabación permiten convertir en fonogramas o en videogramas las producciones de los organismos radiodifusores, los intereses de estos últimos coinciden en ese punto con los de los productores de fonogramas. En virtud de todas estas razones, los organismos de radiodifusión constituyeron la tercera categoría de pretendientes a la protección de los derechos «conexos».

XX. No es posible traer aquí a discusión los fundamentos jurídicos de tales derechos, cuya denominación varía al arbitrio de las distintas teorías que, a propósito de ellos, se han sostenido (se los llama también «vecinos», «emparentados», «intermediarios», o se les aplica algún otro calificativo análogo), y cuya «vecindad» respecto del derecho de autor, o cuya «conexión» con éste, puede explicarse por el hecho de que, al cooperar con los autores

a efectos de la comunicación de las obras, aportando sus propias prestaciones, los beneficiarios pertenecientes a las tres categorías mencionadas se convierten en auxiliares de la creación intelectual. Es, en cambio, importante destacar la combinación, la mezcla, la interdependencia y la complementariedad de los intereses que están aquí en juego. Se ha señalado, ciertamente, que el talento y la competencia de los ingenieros de sonido y de los realizadores de la radio y de la televisión, no pueden impedir que la confección de un disco, o la realización de una emisión, sea en resumidas cuentas una actividad esencialmente industrial, mientras que las prestaciones de los artistas intérpretes o ejecutantes son de naturaleza artística, e incluso llevan consigo una parte de creatividad espiritual.