

Investigación:

CARNAVAL Y PROPIEDAD INTELECTUAL

Materia Opcional Propiedad Intelectual
Instituto de Derecho Comercial
Facultad de Derecho - UDELAR
Montevideo - 2025

Participantes:

*Bugallo, Beatriz - Castromán, Santiago G. - López Dohir, Ruben -
López, Ivanna - Maino Aguiar, Alexander – Méndez Kamaid, Abdo -
Morales, Yamila - Tesoro Patiño, Hugo - Vila Guillama, Silvina*

Agradecimientos:

AGADU, DAECPU, Museo del Carnaval y a la Comisión Organizadora del CAICU 2025 - Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio, FIC, UDELAR. También a todos los artistas y académicos del mundo del Carnaval que contestaron nuestras preguntas.

Presentación

El presente trabajo es el resultado de un proyecto de investigación surgido en paralelo al curso 2025 de la materia opcional Propiedad Intelectual. Fue una invitación/convocatoria abierta, a la que se integraron voluntariamente algunos estudiantes, una abogada que asistía al curso y las dos docentes de la materia Opcional Propiedad Intelectual.

Al estudio de los distintos aspectos legales no solamente se le sumaron visitas a entidades nacionales relevantes en el tema y diversas entrevistas a operadores del Carnaval, sino también la participación en el Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo - CAICU 2025, con la ponencia de avances de la investigación y desarrollo de un taller de dos horas sobre el tema. En particular, del equipo total participaron en las actividades del referido congreso: Beatriz Bugallo, Santiago Castromán, Alexander Maino, Yamila Morales, Ivanna López y Hugo Tesoro. El detalle de toda la investigación se encuentra en Anexos.

Me correspondió la tarea de dirección y coordinación de este equipo, cuyos méritos se deben al entusiasta trabajo de sus integrantes. De los desaciertos que puedan haber asumido la responsabilidad.

Beatriz Bugallo

INDICE

CARNAVAL Y PROPIEDAD INTELECTUAL

Introducción a la Investigación sobre el Carnaval y la Propiedad Intelectual

PARTE UNO CONCEPTOS GENERALES.

- 1 El Carnaval como fenómeno social y cultural
- 2 La importancia de la propiedad intelectual para el Carnaval.

PARTE DOS ALGUNAS CREACIONES ARTÍSTICAS DEL CARNAVAL Y SU PROTECCIÓN ESPECÍFICA POR LA PROPIEDAD INTELECTUAL

- 1 La protección jurídica de los libretos de Carnaval mediante la aplicación del regimen de propiedad intelectual. *Santiago G. Castromán*
- 2 La música en el Carnaval. *Yamila Morales*
- 3 Protección y Registro de Vestuario, Maquillaje y Sombreros por la Propiedad Intelectual en Carnaval. *Ivanna López*
- 4 Apartado sobre escenografía en el Carnaval y la Propiedad Intelectual. *Alexander Maino Aguiar*
- 5 Coreografía y coreógrafos: obras y autores. *Beatriz Bugallo*
- 6 Derechos de los bailarines del Carnaval. *Beatriz Bugallo*
- 7 Personajes del carnaval y su régimen en la Propiedad Intelectual. *Ruben López Dohir*
- 8 Estatuto legal de los directores de agrupaciones carnavalescas. *Hugo Tesoro Patiño*
- 9 Análisis de casos de jurisprudencia relacionada con el Carnaval y la Propiedad Intelectual. *Yamila Morales*
- 10 Los derechos de imagen y el Carnaval: una perspectiva uruguaya. *María Silvina Vila Guillama*
- 11 El alcance de la protección del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocido por la UNESCO desde 2009. *Beatriz Bugallo*
- 12 Signos distintivos y Carnaval. *Abdo Méndez Kamaid*

PARTE TRES REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

ANEXO 1 - Informe del desarrollo de la Investigación.

ANEXO 2 - Avance de la Investigación presentada como Ponencia en el CAICU 2025.

ANEXO 3 - Elenco de casos prácticos presentados en el Taller del CAICU 2025.

CARNAVAL Y PROPIEDAD INTELECTUAL

Introducción a la Investigación sobre el Carnaval y la Propiedad Intelectual

El Carnaval uruguayo constituye una manifestación cultural que trasciende el mero espectáculo, siendo uno de los pilares de nuestra identidad nacional. Esta celebración, que se extiende durante más de cuarenta días en todo el país, entre enero y marzo a lo largo del Uruguay, genera una cantidad muy variada de creaciones artísticas. Se pueden encontrar todo tipo de textos literarios - letras de canciones que critican la realidad social y política, guiones sarcásticos, parodias de obras variadas - con música y demás expresiones visuales, que se despliegan en interesantes propuestas escenográficas, a través de las más variadas performances que conjugan - en definitiva - música, teatro y danza en un formato único a nivel mundial.

Por medio de la presente investigación se propone examinar los aspectos jurídicos que emergen de estas creaciones artísticas carnavalescas, particularmente en lo que respecta a la protección que brinda el derecho de propiedad intelectual a las obras generadas en el contexto del Carnaval.

El objetivo central es analizar cómo las distintas categorías de creaciones intelectuales presentes en el Carnaval—obras literarias, musicales, coreográficas, escenográficas y audiovisuales—se insertan dentro del marco normativo vigente, identificando el cuadro regulatorio correspondiente en el sistema de protección de la propiedad intelectual.

Por otra parte, este estudio es importante para la formación jurídica de los estudiantes participantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de la República. Les permite aproximarse al Derecho desde una perspectiva vivencial y cultural. El Carnaval, como fenómeno social arraigado en la experiencia cotidiana de los uruguayos, se convierte así en objeto de estudio que permite aplicar conocimientos y comprender cómo las normas jurídicas interactúan con las prácticas reales. De esta forma se procura ir adelante más allá de la abstracción teórica que significa el estudio inicial de conceptos, para enfocar situaciones concretas.

La relevancia jurídica del tema se potencia al considerar la dimensión económica del Carnaval, que moviliza anualmente millones de pesos en concepto de premios, espectáculos, turismo y actividades conexas. La fiesta popular genera una cadena de valor que involucra a miles de personas, desde artistas y técnicos hasta empresarios y trabajadores de diversos sectores. Esta realidad económica plantea interrogantes sobre la titularidad de los derechos de autor, las responsabilidades en la selección y utilización de creaciones que aparecen en los escenarios del Carnaval, la titularidad sobre los beneficios económicos derivados de la explotación de las obras, así como sobre la protección frente a usos no autorizados de las creaciones carnavalescas.

Asimismo, la investigación busca contribuir a la formación de una mirada jurídica integral que reconozca en el derecho no solo un conjunto de normas abstractas, sino una herramienta dinámica. Entre todas las expresiones culturales, el candombe en su condición de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad según la UNESCO, representa un desafío particular para el derecho de autor clásico, orientado a la protección de creaciones individuales o de autoría claramente identificable. Veremos también su dimensión desde el enfoque normativo.

A través del análisis de casos concretos y la identificación de problemáticas específicas que surgen en el ámbito carnavalesco, este trabajo aspira a dotar a los futuros juristas que en ella participan de herramientas conceptuales y metodológicas que les va generando experiencia en el estudio de la complejidad de las intersecciones entre cultura, economía y derecho, tan frecuentes en la sociedad actual. Mientras tanto, además, se contribuye a la comunidad con un estudio de aspectos legales relevantes para numerosas personas.

En definitiva, se enfoca al Carnaval uruguayo no solamente como la festividad tradicional popular que es, sino también como fenómeno jurídico que merece una atención académica rigurosa y especializada.

El propósito del equipo es que este trabajo constituya un punto de partida para diversos análisis desde el ámbito legal, puntuales o generales, clásicos y reaccionando a las nuevas tecnologías, que se puedan presentar y discutir en adelante.

Como texto se trata de un conjunto ordenado de contribuciones respecto del tema que hemos elegido, que respeta la autoría individual de los participantes, con su estilo y detalles de interés.

PARTE UNO

CONCEPTOS GENERALES

1 El Carnaval como fenómeno social y cultural

1.1 Carnaval. Significado de la expresión.

Para el Diccionario de la Real Academia Española, RAE, carnaval en su primera acepción alude a los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma. Es decir, lo relaciona directamente con fiestas religiosas, en este caso católicas. Es que el carnaval tradicionalmente marca el período de celebración previo a la Cuaresma cristiana, tiempo de ayuno y penitencia de cuarenta días que precede a la Pascua.

La segunda acepción es la más específica al sentido festivo con que la utilizamos en este trabajo, aludiendo a la fiesta popular que se celebra en carnaval, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y “otros regocijos bulliciosos”. Son sinónimos de carnaval: carnestolendas, antruejo, entruejo, tolenda, mascarada, comparsa. Coloquialmente, derivado de esta acepción festiva, se entiende que “es un carnaval” una situación alegre y bulliciosa, siendo pues sinónimo de jolgorio, regocijo, alegría, bullicio.

Finalmente, como cara oscura del significado de carnaval, la tercera acepción del Diccionario RAE alude despectivamente a carnaval como conjunto de informalidades y actuaciones engañosas que se reprochan en una reunión o en el trato de un negocio.

Desde el punto de vista etimológico carnaval es una expresión que aparece utilizada desde el siglo XIV, aludiendo directamente a la primera acepción de significados que vimos. Deriva del italiano carne y levare, *carnelevare*, es decir quitar la carne por ser el comienzo del ayuno de Cuaresma (Corominas, 1987, p. 134).

En otra posición, se entiende que deriva la palabra del latín "carrus navalis", haciendo referencia a los carros alegóricos navales que formaban parte de las procesiones festivas en la antigua Roma, cuando botaban al mar la nave de Isis, en marzo, al inicio de la temporada de la navegación (Burckhardt, 1860. Ortega y Gasset, 1964, p. 68). Esta segunda teoría queda reflejada en las tradiciones carnalescas de los desfiles de carrozas como elemento de la celebración. De todas maneras, la esencia en ambas posiciones es similar: un período extraordinario, fuera de lo cotidiano, con entretenimiento, sarcasmo y festividades.

El significado del carnaval va más allá de la festividad popular. Se lo entiende también como manifestación cultural compleja, con funciones sociales, psicológicas y antropológicas fundamentales en las sociedades humanas. Es una válvula de escape colectiva, donde las tensiones del año se liberan a través de juego, música, danza y cierta transgresión. Por ello también se trata de uso de máscaras, disfraces y caracterizaciones que permiten a los participantes adoptar identidades alternativas, roles sociales diferentes y expresar aspectos de su personalidad normalmente reprimidos.

1.2 Origen histórico del carnaval.

Desde los tiempos más lejanos el origen del carnaval tiene vinculación con lo religioso, con dioses, y, a la vez, implica un tiempo de disrupción, de inversión de roles y poderes en la sociedad.

El origen histórico remoto del carnaval se puede encontrar en las civilizaciones antiguas.

En Babilonia, cinco mil años atrás, se celebraban las Sacaea, festividades de varios días durante las cuales los roles sociales se invertían completamente. Durante tales días los esclavos mandaban sobre sus amos, se elegía un rey cómico que gobernaba temporalmente y las normas sociales eran muy flexibles, mucho más que en la vida cotidiana.

En el antiguo Egipto se encontraron festividades en honor al dios Apis, toro sagrado, con un desarrollo similar a las antes mencionadas. La población se desenfrenaba en banquetes con música, danza, representaciones teatrales cómicas. La fecha coincidía con los ciclos agrícolas y las crecidas del Nilo, buscando renovar la energía de la comunidad en tiempos de prosperidad del reino.

Más directamente, nos podemos referir a los antecedentes del carnaval en la Grecia clásica. Se celebraban las Dionisiacas, en honor a Dioniso, dios del vino, la fertilidad y el éxtasis. Durante varios días, las ciudades griegas eran escenarios de libertinaje sagrado con ciudadanos liberados de las estrictas normas sociales, con representaciones teatrales satíricas y procesiones alusivas al desenfado sin restricciones.

Como tantos aportes culturales griegos, se trasladan a la civilización romana, donde se convierten en las Saturnales, un directo precedente del carnaval en términos contemporáneos. Se celebraban en honor al dios Saturno durante el solsticio de invierno, durando primero un día, pero con el tiempo tomaron una semana entera de festejos. Roma cambiaba totalmente durante las saturnales: los esclavos eran servidos por sus amos, se elegía un "rey de la fiesta" por sorteo, no funcionaban los tribunales, las guerras se paralizaban. Toda la ciudad se dedicaba a banquetes, juegos de azar, entregarse regalos y realizar representaciones teatrales. Los romanos tenían también las Lupercales. Durante estas fiestas de febrero, que eran de purificación y fertilidad, había jóvenes corriendo por las calles golpeando a las mujeres con correas de piel de cabra, ritual que se pensaban que generaban fertilidad femenina. Saturnales, Lupercales, fiestas en honor a la diosa Cibeles y las procesiones del "carrus navalis" dedicadas a Isis, eran tiempos festivos estructurados en Roma, con diversos ritos de los cuales se proyectan diversas costumbres a los carnavales del mundo.

Posteriormente en el tiempo, predominando el cristianismo en el Imperio Romano, la Iglesia católica no prohibió las festividades populares, hubiera sido imposible. Gradualmente se fueron reinterpretando en el calendario litúrgico cristiano tales festividades, al menos la mayoría de sus episodios o circunstancias, acordándoles significado religioso. Surgió entonces un carnaval cristiano, previo a la Cuaresma. Estamos ya en la Edad Media. El carnaval era entonces una festividad desenfadada como etapa previa a la austeridad cuaresmal.

Durante la Edad Media, el carnaval se consolidó como una de las manifestaciones culturales más importantes de la cristiandad occidental. Se mantuvo su carácter transgresor: los siervos se burlaban de sus señores, los estudiantes parodiaban a sus maestros, el clero bajo ridiculizaba a las jerarquías eclesiásticas superiores, todos participaban en representaciones satíricas que ponían en evidencia las contradicciones y vicios de la época. Surgen en este tiempo algunas tradiciones que perduran en la actualidad: el uso de máscaras y disfraces, los desfiles de carrozas alegóricas, las representaciones teatrales callejeras, los concursos de belleza y fuerza, los banquetes comunitarios y las danzas populares. Cada región europea, cada pueblo fue desarrollando sus costumbres, adaptando ritos, apareciendo la riqueza de la diversidad cultural del carnaval.

A partir del siglo XV comienza la expansión europea del carnaval al resto del mundo, a medida que la conquista interoceánica avanzaba hacia otros continentes. De esta forma la mezcla cultural entre la cultura europea y las culturas locales, volvió a generar particularidades y variedades en cada lugar. En particular, en Latinoamérica la cultura indígena se insertó en las festividades de las

distintas monarquías que se expandían, sumándose luego a estas manifestaciones culturales los aportes africanos de parte de los esclavos. Llegamos pues a manifestaciones interculturales que dan lugar a carnavales muy creativos como tenemos en nuestro continente en la actualidad.

El Carnaval de Río de Janeiro se considera muchas veces como el paradigma mundial de la celebración carnavalesca. Combina tradición portuguesa, elementos africanos y la creatividad brasileña con escuelas de samba, surgidas en los barrios populares de Río.

En el Caribe, el carnaval también fue muy especial, según la región. En Trinidad y Tobago, el carnaval manifiesta tradiciones africanas yoruba y celebraciones cristianas francesas, con manifestaciones características como el "calypso" y el "steelband". En Colombia, se destaca el Carnaval de Barranquilla fusionando tradiciones españolas, africanas e indígenas; fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, como en otros casos de fiesta populares de Carnaval.

Europa mantuvo su tradición de carnaval, que fue evolucionando según los cambios históricos y sociales. Se destaca el Carnaval de Venecia, con sus tradicionales máscaras y su elegancia aristocrática, que se mantiene desde el siglo XI y llegó a significar una verdadera manifestación artística refinada. También se encuentra el Carnaval de Colonia en Alemania, con elementos medievales y tradiciones específicas como los discursos satíricos y las procesiones organizadas por corporaciones gremiales. Hay más ejemplos europeos en distintos países y ciudades.

Destacamos algunas de las manifestaciones de carnaval de España por su directa incidencia en nuestra región.

En Galicia, el Entroido conserva elementos ancestrales que lo conectan directamente con rituales precristianos de fertilidad y purificación. Las celebraciones de Xinzo de Limia, Laza y Verín mantienen tradiciones como los "peliqueiros" con sus máscaras aterradoras y sus látigos de vejiga, los "felos" que persiguen a los transeúntes con hormigas vivas, y rituales como el "domingo de las comadres" donde las mujeres asumen temporalmente el poder del pueblo o los "cigarróns". Estas celebraciones, con su carácter rural y primitivo, representan uno de los carnavales más arcaicos de Europa occidental.

El Carnaval de Cádiz se distingue por sus conocidas chirigotas, comparsas y coros que se expresan con sátira política y social. En cierto sentido a la manera del Carnaval uruguayo, el ingenio popular formula coplas mordaces, críticas con humor de la actualidad política y social. Esta tradición se expresa en el Concurso del Gran Teatro Falla.

El Carnaval de Santa Cruz de Tenerife tiene reconocimiento internacional por su colorido y espectacularidad. Se denota claramente influenciado por conexiones históricas de Canarias y América Latina. La elección de la Reina del Carnaval es un evento extraordinario, donde se exhiben trajes que pueden llegar a pesar cientos de kilos y destacan por su creatividad en el mundo entero. El carnaval canario fusiona elementos españoles, latinoamericanos y africanos.

Mención especial merece el Carnaval de Sitges, que desde los años sesenta se ha caracterizado por su ambiente bohemio y su carácter transgresor, como referente de libertad y diversidad sexual en España. Destacan sus desfiles nocturnos y fiestas temáticas creando una atmósfera única y estableciendo un modelo de carnaval urbano y cosmopolita que contrasta otras tradiciones más rurales de España para el Carnaval.

En Asia y África, las tradiciones carnavalescas europeas se encontraron con festivales locales preexistentes, sumándose e integrándose, generando interesantes manifestaciones de carnaval. De Asia, se puede citar el caso del festival de Holi, en India, que también – como en Europa – está signado por la inversión temporal de roles sociales y la celebración comunitaria. En China, se destacan las celebraciones del Año Nuevo Lunar con elementos a los cuales nosotros calificaríamos como carnavalescos, introducidos por los comerciantes europeos.

Conste que esta lista es un indicativo muy breve, considerando la variedad de las expresiones de Carnaval en los distintos países del mundo. Sin embargo, a sabiendas de que un relevamiento o incluso una lista de expresiones de mayor difusión excede este trabajo, no queríamos dejar de

mentar algunos casos a vía de ejemplo.

Llegamos pues a nuestro tiempo y el Carnaval actual.

Hoy el carnaval ha experimentado transformaciones acordes con los cambios sociales, tecnológicos y culturales de nuestra época. Se desarrollan algunas grandes celebraciones carnavalescas que son eventos de alcance global que atraen millones de turistas y generan importantes recursos económicos para las comunidades que las organizan. Esta dimensión económica profesionalizó su organización y comercialización. Por otra parte, esto pone en riesgo la preservación de las tradiciones auténticas, resta espontaneidad y cambia sus manifestaciones culturales.

1 . 3 Breves notas sobre la historia del Carnaval del Uruguay

1 . 3 . 1 Antecedentes

El carnaval uruguayo sintetiza un interesante combinación cultural, con directa incidencia en la formación de la identidad nacional de nuestro país. Es un fenómeno cultural y social que se analiza desde distintas perspectivas habiendo generado diversos estudios y documentación respecto de su Historia y características.

Los antecedentes del carnaval uruguayo se encuentran también en Europa, llegaron particularmente desde España. Los primeros pobladores de nuestro país fueron imponiendo costumbres como tirarse con huevos frescos o vaciados y rellenos con agua, imitando el carnaval medieval Europeo. Sin embargo, el rasgo distintivo del carnaval uruguayo frente a sus homólogos americanos es la síntesis cultural entre tradiciones españolas, manifestaciones tradicionales africanas e innovaciones locales. De esta manera se crearon expresiones artísticas únicas que constituyen símbolos de la identidad uruguaya.

En la época colonial, las celebraciones carnavalescas seguían fielmente las tradiciones españolas trasplantadas al Río de la Plata. Los colonos españoles procuraban reproducir las costumbres peninsulares, caracterizadas por su carácter familiar y comunitario. Realizaban juegos tradicionales como el intercambio de huevos rellenos de agua, bromas callejeras y las reuniones festivas en patios y plazas. Los festejos se concentraban principalmente en el casco histórico de Montevideo, aunque las poblaciones de las afueras también celebraban en los arrabales de la ciudad. Más adelante, también se hizo sentir la cultura portuguesa, por influencia durante los lapsos de dominación.

Sin embargo, la transformación más profunda del carnaval uruguayo se produjo con la masiva llegada de población africana esclavizada a través del puerto de Montevideo.

1 . 3 . 2 La influencia africana, característica notable del carnaval uruguayo

En la segunda mitad del siglo XVIII el Puerto de Montevideo era la única vía de entrada de africanos esclavizados hacia el Virreinato del Río de la Plata. Se estima que a fines de dicho siglo, aproximadamente la tercera parte de la población montevidiana era de ascendencia africana. Los africanos ingresados como esclavos trajeron una riqueza cultural muy importante. Procuraron recrear su música, rituales y tradiciones, a medida que se incorporaban a la vida de la ciudad. Las "naciones africanas" o "salas de nación" constituían organizaciones que agrupaban a los esclavos según sus orígenes étnicos, recreando estructuras sociales africanas y manteniendo vivas las tradiciones ancestrales. Funcionaron con tolerancia de las autoridades coloniales y, gradualmente, se convirtieron en los gérmenes de las comparsas de candombe. En sus reuniones desarrollaron el candombe como expresión musical y coreográfica que combinaba elementos de diferentes tradiciones africanas adaptados al contexto uruguayo.

La palabra "llamada" obedece a que originalmente, los esclavos se convocaban a tocar el tambor con una llamada particular. Los integrantes de una comparsa se llamaban haciendo sonar sus

tambores y así se iban agrupando para iniciar la procesión. Esta práctica, que inicialmente cumplía una función meramente organizativa, evolucionó hacia una forma artística compleja que combina música, danza, teatro y expresión corporal.

Las Comparsas o Sociedades de Negros y Lubolos, comenzaron a incorporarse a los desfiles de Carnaval en la década de 1870, pero recién a comienzos del siglo XX incorporaron en sus participaciones la práctica del candombe. La popularidad creciente de las sociedades de negros generó un fenómeno curioso y revelador de las dinámicas sociales de la época. Era tan alta la popularidad de estas "sociedades" que a partir de la década de 1870, cuando surgen los desfiles, muchos descendientes de europeos se disfrazaban de afro-uruguayos para participar de estas fiestas y eran llamados lubolos. Cada integrante de Los Negros Lubolos era un joven blanco de clase media o alta. Su propósito, proclamado en sus primeras presentaciones hechas en 1876, era el de "hacer conocer entre el pueblo las costumbres de los antiguos negros," es decir, de las naciones africanas.

Este fenómeno de los "lubolos" representa uno de los aspectos más particulares del carnaval uruguayo. Por un lado, testimonia el reconocimiento y la admiración que despertaban las manifestaciones culturales afrodescendientes; por otro, evidencia las limitaciones y contradicciones de una sociedad que, mientras celebraba la cultura negra en el carnaval, mantenía estructuras de exclusión y discriminación en la vida cotidiana.

Las comparsas de negros y lubolos desarrollaron un repertorio artístico sofisticado que incluía no solo el candombe, sino también representaciones teatrales, coreografías elaboradas y vestimentas muy vistosas. Sus desfiles se convirtieron en eventos multitudinarios que atraían a toda la población montevideana, consolidando el carnaval como la festividad popular más importante del país.

1.3.3 La murga y su origen

La murga tuvo su origen en España. Si bien se suele identificar como pionera en Uruguay, en 1908, la denominada "Gaditana que se va", que formaba parte del repertorio que ofrecía la Compañía de Zarzuelas, se han identificado sus antecedentes a fines del siglo XIX.

La llegada de compañías teatrales españolas a principios del siglo XX introdujo en Uruguay el formato de la murga gaditana, que encontró en suelo rioplatense un terreno fértil para su desarrollo y transformación. La murga uruguaya, inspirada en las chirigotas del carnaval de Cádiz, evolucionó rápidamente hacia formas expresivas propias que la diferenciaron claramente de su modelo original. Las primeras murgas uruguayas adoptaron el humor satírico y la crítica social característica de sus homólogas españolas, pero incorporaron elementos locales que las convirtieron en portavoces genuinas de la sensibilidad popular uruguaya. La murga se transformó en un vehículo privilegiado para la expresión de las inquietudes, frustraciones y aspiraciones de las clases populares, desarrollando un lenguaje literario y musical distintivo que combina ironía, melancolía y esperanza.

El coro de murga, con su formación típica de voces masculinas, creó un sonido inconfundible que se convirtió en una de las señas de identidad del carnaval uruguayo. Las letras de las murgas desde el primer momento tratan temas políticos, sociales y existenciales con profundidad y calidad lírica o poética, elevando el nivel artístico de este género popular sin perder su carácter accesible y democrático.

1.3.4 El concurso oficial de Carnaval

La creciente popularidad del carnaval montevideano llevó a las autoridades municipales a institucionalizar la celebración mediante la creación de un concurso oficial que premiara a las mejores agrupaciones. Esta iniciativa, que comenzó de manera informal en las primeras décadas del siglo XX, se consolidó progresivamente hasta convertirse en el actual Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Tiene antecedentes desde 1934 con las categorías Revistas y

conjuntos originales y Cuadros internacionales.

Las revistas deben presentar espectáculos que prioricen la música y el baile, teniendo libertad en la elección de temáticas para desarrollar sus propuestas artísticas. La creación de categorías específicas permitió el desarrollo de diferentes expresiones artísticas dentro del marco carnavalesco, cada una con sus características particulares y sus tradiciones específicas.

El concurso oficial transformó el carnaval uruguayo de celebración espontánea en espectáculo organizado, con reglas, jurados, premios y una estructura competitiva que, si bien generó algunas controversias, también elevó considerablemente el nivel artístico de las agrupaciones. La profesionalización parcial de las agrupaciones, como ser comparsas, murgas y revistas, permitió el desarrollo de propuestas cada vez más elaboradas y ambiciosas.

La institucionalización también determinó la creación de espacios escénicos específicos para las actuaciones carnavalescas. El Teatro de Verano Ramón Collazo se convirtió en el escenario principal del concurso oficial, mientras que los barrios montevideanos mantuvieron sus propios tablados donde las agrupaciones ofrecen espectáculos para la comunidad.

La regulación administrativa departamental tanto como la privada que deben seguir quienes participan en concursos y desfiles aporta no solamente orden. En cuanto hace al objeto de esta investigación, toda referencia a la exigencia o necesidad de cumplir la legislación sobre Propiedad Intelectual fortalece el respeto al trabajo y a los derechos de los autores y artistas del Carnaval.

1 . 3 . 5 Las Llamadas

La creación del Desfile de Llamadas oficial representó el reconocimiento institucional de la importancia cultural del candombe y las tradiciones afrodescendientes en el carnaval uruguayo.

En 1956 se realizó el primer desfile oficial de llamadas, como una fecha dentro del carnaval patrocinado por la Intendencia de Montevideo. Tiene lugar en los barrios Sur y Palermo. Evoca los encuentros de los esclavos negros que se reunían fuera de la ciudad durante los siglos XVIII y XIX. Los espectadores vibran con la fuerza y colorido del candombe, caracterizado por el diálogo de tres tipos de tambores: chico, repique y piano.

El Desfile de Llamadas no es solo un espectáculo; constituye un ritual comunitario que conecta a la población afrodescendiente con sus raíces ancestrales y reafirma su lugar en la sociedad uruguaya. La ceremonia que precede al desfile, con el templado de los tambores alrededor de fogatas, recrea gestos rituales que se remontan a los orígenes del candombe.

La participación masiva en el Desfile de Llamadas, que convoca a más de cien mil espectadores, testimonia la importancia que ha adquirido esta manifestación cultural en la identidad uruguaya contemporánea. Las comparsas de candombe han evolucionado artísticamente incorporando elementos coreográficos, vestuario sofisticado y propuestas escénicas innovadoras, sin perder la esencia rítmica y espiritual que las caracteriza.

1 . 3 . 6 Siglo XXI

El carnaval uruguayo del siglo XXI ha consolidado su reputación como el más largo del mundo, extendiéndose durante más de cuarenta días entre enero y marzo. Esta extensión temporal refleja tanto la importancia cultural de la celebración como su dimensión económica y turística. El carnaval se ha convertido en uno de los principales atractivos turísticos del país, generando importantes recursos económicos y proyectando internacionalmente la cultura uruguaya.

La evolución contemporánea del carnaval uruguayo se caracteriza por la diversificación de propuestas artísticas y la incorporación de nuevas tecnologías y conceptos estéticos. Las murgas han experimentado con nuevos formatos musicales y teatrales, las comparsas han sofisticado sus propuestas coreográficas y visuales, y han surgido categorías nuevas que reflejan la creatividad y la capacidad de innovación de los artistas carnavalescos.

La dimensión social del carnaval uruguayo también ha evolucionado, convirtiéndose en un espacio importante para la expresión de reivindicaciones políticas, sociales y culturales. Las murgas, en particular, han mantenido su función de cronistas sociales, abordando temas de actualidad con la irreverencia y la profundidad que las caracterizan.

El reconocimiento internacional del carnaval uruguayo culminó con la declaración del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2009, reconocimiento que valoró no solo la riqueza artística del género, sino también su importancia como expresión de la resistencia cultural y la creatividad popular.

El carnaval uruguayo actual enfrenta circunstancias que ponen a prueba su capacidad de adaptación y supervivencia. Por un lado, está la tensión entre tradición e innovación. Se manifiesta en debates sobre la preservación de las características esenciales de cada género carnavalesco frente a la necesidad de evolucionar artísticamente para mantener la relevancia cultural.

Por otro lado, la dimensión económica del carnaval plantea interrogantes sobre la comercialización excesiva y sus efectos sobre el carácter popular y comunitario de la celebración. El equilibrio entre la profesionalización necesaria para mantener altos niveles artísticos y la preservación del espíritu amateur y barrial constituye uno de los principales desafíos.

Y por otro lado, la transmisión generacional de las tradiciones carnavalescas enfrenta las dificultades propias de las sociedades contemporáneas, donde los jóvenes tienen acceso a múltiples opciones de entretenimiento y expresión cultural. Los talleres de candombe, las escuelas de murga y los programas educativos sobre carnaval representan esfuerzos importantes para garantizar la continuidad de estas tradiciones.

2 La importancia de la propiedad intelectual para el Carnaval.

El carnaval, como manifestación cultural compleja y variada, determina la existencia de un elenco de diversas expresiones artísticas que merecen análisis desde la perspectiva de la propiedad intelectual.

Esta festividad, caracterizada por su naturaleza efímera pero de profundo arraigo social, genera año tras año un volumen considerable de creaciones originales que requieren reconocimiento y protección jurídica adecuada.

Distinguimos tres líneas de análisis en consideración con la temática de la propiedad intelectual:

- a protección de las creaciones originales que se generan para el Carnaval;
- b protección de las expresiones culturales tradicionales y las obras en el dominio público que constituyen raíz y tradición del Carnaval;
- c la consideración de usos de obras ajenas, respecto de las cuales los derechos de sus titulares han de ser respetados.

2.1 Creaciones del Carnaval como bienes jurídicamente protegibles

El carnaval contemporáneo es mucho más que reiterar tradiciones ancestrales. En una verdadera usina de innovación artística. Todos los temas novedosos, sean manifestaciones artísticas o tecnológicas, se expresan en Carnaval.

Las murgas, comparsas, escuelas de samba y agrupaciones producen constantemente obras musicales, coreográficas, literarias y plásticas o visuales que constituyen verdaderas creaciones del intelecto humano. Estas manifestaciones artísticas, desde las letras satíricas hasta los diseños de vestuario, desde las composiciones musicales hasta las puestas en escena, representan el resultado de procesos creativos individuales y colectivos que merecen el correspondiente reconocimiento como obras protegidas por el derecho de autor.

La música carnavalesca, en particular, evidencia esta riqueza creativa a través de composiciones que

combinan melodías originales con arreglos instrumentales específicos, creando productos culturales únicos que reflejan tanto la identidad grupal como la visión artística de sus creadores. Los autores de estas obras, ya sean compositores, letristas o arregladores, poseen derechos morales y patrimoniales sobre sus creaciones que deben ser respetados y valorados por la comunidad carnavalesca y la sociedad en general.

2 . 2 Importancia del patrimonio común y el dominio público

Así como corresponde proteger las creaciones artísticas que se manifiestan en carnaval, también corresponde considerar la expresión del patrimonio cultural común, constituido por elementos tradicionales que han trascendido a sus creadores originales para formar parte del acervo colectivo. Estos elementos del dominio público, incluyen ritmos ancestrales, estructuras melódicas tradicionales, formas coreográficas y simbologías culturales consolidadas. Constituyen la base sobre la cual se construyen las nuevas creaciones.

La utilización de estos elementos no requiere autorización específica ni genera obligaciones económicas, pero su empleo debe realizarse con conocimiento de su valor cultural y respeto por su significado histórico.

El dominio público carnavalesco no representa un vacío jurídico, sino el punto de partida de un espacio de libertad creativa que permite la reinterpretación y renovación constante de las tradiciones, facilitando la evolución natural de las expresiones festivas.

2 . 3 Respeto por la propiedad intelectual ajena

La dimensión más delicada del análisis jurídico del carnaval se presenta cuando las agrupaciones incorporan en sus espectáculos elementos creativos ajenos.

La utilización de obras musicales preexistentes, ya sean canciones populares, composiciones de otros grupos carnavalescos o creaciones de autores externos al ámbito festivo, requiere el cumplimiento de las obligaciones legales correspondientes al uso de propiedad intelectual ajena.

Esta situación se presenta frecuentemente en adaptaciones de canciones conocidas, incorporación de fragmentos musicales en nuevas composiciones, utilización de bases rítmicas protegidas o empleo de textos literarios en las presentaciones. El desconocimiento de estas obligaciones legales no exime de responsabilidad, y su incumplimiento puede generar conflictos jurídicos que afecten tanto a los creadores originales como a los grupos carnavalescos involucrados.

La correcta gestión de estos derechos implica el reconocimiento de la autoría original, la obtención de las autorizaciones necesarias cuando corresponda, y el cumplimiento de las obligaciones económicas que puedan derivarse del uso de obras protegidas. Estas prácticas no solo garantizan el cumplimiento legal, sino que contribuyen a crear un ambiente de respeto mutuo entre creadores que fortalece el ecosistema cultural carnavalesco.

Bibliografía

- Alfaro, M. & Iribarren, F. & Meresman Higgs, I. & Miranda Turnes, C. & Remedi, G (ed.). (2023) *Actas del Ier Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo*. Udelar. CAICU. Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio.
<https://hdl.handle.net/20.500.12008/45026>
- AriSi, J. (2020) Sociedad carnavalesca. La conjetura. Montevideo: Mosca.
- Ayestarán, L. (1948) Introducción a la música afro-uruguaya. *El Día*. Año XVII. N. 823. Suplemento dominical del 24 de octubre. Montevideo, Uruguay.

<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-IntroM%C3%BAsicaAfro-uruguaya-1948.pdf>

Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ra. ed. 4ta. reimpr. Madrid. Gredos.

DAECPU. *Historia del Carnaval*.

<https://www.daecpu.org.uy/historia-del-carnaval.html>

Ortega y Gasset, J. (1964) *El hombre y la gente*. Tomo I. Madrid. Revista de Occidente.

<https://archive.org/details/el-hombre-y-la-gente.-o.-gasset/page/n39/mode/2up?q=carnaval>

Trigo, A. (1993). Candombe and the Reterritorialization of Culture. *Callaloo*, 16(3)

<https://doi.org/10.2307/2932298>, <https://www.jstor.org/stable/2932298>

UNESCO. (2009) El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria.

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182#video>

PARTE DOS

ALGUNAS CREACIONES ARTÍSTICAS DEL CARNAVAL Y SU PROTECCIÓN ESPECÍFICA POR LA PROPIEDAD INTELECTUAL

1 La protección jurídica de los libretos de Carnaval mediante la aplicación del regimen de propiedad intelectual

Santiago G. Castromán

1.1 Introducción

1.1.1 Importancia de los textos literarios en toda manifestación del Carnaval.

‘Que el letrista no se olvide’¹ así no es solo como comienza sino como fue titulada una de las obras del célebre cantautor uruguayo Jaime Roos.² Por lo tanto creo que este es un gran indicio por el cual podemos inferir la importancia de la ‘letra’ mejor dicho de los libretos, en este tipo de manifestaciones culturales.

Como ya se ha mencionado^{3 4} el carnaval se remonta a tiempos lejanos y ha variado en función de la época y las culturas desde donde se lo mira. Sin embargo, nos encontramos con una constante, un aspecto que se repite en cada lugar que nos fijemos y este es: la importancia de lo que se dice en el carnaval, es decir, de su contenido. Ciertamente es que en sus estadios más primitivos no existía aún un desarrollo íntegro de la escritura ni de los medios o soportes físicos para su distribución, ahora bien, conforme el paso del tiempo y el desarrollo cultural de la humanidad es que nos encontramos hoy en día con un carnaval inconcebible sin obras literarias como los libretos. Es necesario destacar que no es azaroso o caprichoso el uso de la palabra libreto por sobre cualquier otra, como guion, sino que es el término que mejor refleja la naturaleza de los textos utilizados en esta festividad. Basta con ver la definición, dada por la Real Academia Española (RAE), para percatarnos que es el término correcto, el cual es conceptualizado de la siguiente manera: ‘texto o letra de una obra del género lírico, como una ópera o una zarzuela’⁵.

Por su parte, Terradillos (2008), refiriéndose a los libretos del afamado carnaval de Cádiz, analiza el concepto de la RAE y le da una caracterización que nos permite advertir o comprender el rol

1 Ver en: <https://jaimeroos.uy/letras/que-el-letrista-no-se-olvide/>

2 Ver su trascendencia generacional e importancia cultural en: Kachinovsky, C. (2005). Importancia de la música en el proceso identitario adolescente. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (100), pág. 397.

3 Ver *supra* parte uno 1.2

4 Ver también en: Abello Banfi, J. (2005). El Carnaval una Actividad Saludable. Huellas 71, 72, 73, 74, 75. Revista de la Universidad del Norte, págs.158-162.

5 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. [8/7/2025].

fundamental de estos textos en este tipo de festividades, afirmando que los libretos son la: auténtica expresión del pueblo gaditano en papel, publicaciones que actúan a la manera de crónica-resumen del sentir popular, con sus características propias y ocupando un lugar de privilegio en la biblioteca de cualquier aficionado al Carnaval que se precie.⁶

Por esto, podemos afirmar que los textos literarios del carnaval constituyen la base o sustancia esencial de esta fiesta, ya que estos no solo son la condensación de diversos pensamientos, opiniones o reflexiones, sino que van más allá y configuran un verdadero testimonio del sentir popular de determinados grupos sociales.

1.2 Textos literarios y su protección por la propiedad intelectual.

Cuando hablamos coloquialmente de textos literarios nos imaginamos, en general, novelas, cuentos o destacados poemas. Se nos vienen a la mente las monumentales creaciones como *El Quijote* de la Mancha de Cervantes, las novelas de Julio Verne, los cuentos de Dahl o los poemas de Neruda. Sin embargo, el concepto es mucho más abarcativo. En esta línea, Sevennson (2024), siguiendo a Lotman, sostiene que el texto literario es ‘un concepto ‘amplio’, es decir, no sólo como una manifestación lingüística, sino que lo entendía como cualquier manifestación cultural, como el arte, la religión, la política o la ciencia’.⁷

Dicho esto, primeramente, es menester señalar que el régimen jurídico de protección aplicable es el de derechos de autor y derechos conexos. Y a su vez que en nuestro país rige el principio de informalismo. Y esto quiere decir que, como enseña Bugallo (2025)⁸, desde que se crea la obra existe el derecho y no se encuentra supeditada su existencia a un acto del Estado. Ahora bien, ¿qué es lo que es protegido por este régimen? A esta interrogante algunos autores, como la recién mencionada, afirman que ‘son obras protegidas todas las creaciones del ingenio humano’.⁹ Y claro que esta no es una arbitraria aseveración de la doctrina, sino que tiene su fundamento en los más relevantes acuerdos internacionales como en la legislación de cada jurisdicción.

Así es que el Convenio de Berna de 1886, con sus sucesivas modificaciones, en el numeral 1º del artículo 2º establece el alcance de lo que entendemos por ‘obras literarias y artísticas’ disponiendo lo siguiente: ‘...comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con o sin letra...’. Y a su vez, en consideración de este instrumento internacional es que la legislación vernácula reproduce de forma similar este alcance mediante la ley N° 9.739 de 17 de diciembre de 1937 con sus respectivas modificaciones y reglamentando así el mandato constitucional del artículo 33 de nuestra Carta¹⁰.

Es por esto por lo que podemos afirmar que la protección que ofrece la propiedad intelectual y en especial el régimen de derechos de autor para las creaciones intelectuales es sumamente amplia y no taxativa. Basada esta afirmación en el artículo 5 de la ley N°9.739 en el cual se numeran una gran variedad de creaciones del intelecto, pero igualmente el inciso final del artículo reza: ‘Y, en fin, toda producción del dominio de la inteligencia.’. Lo que dispone expresamente y sin lugar a duda la protección a *numerus apertus* de las obras fruto de la inteligencia humana, lo que no podría ser de

6 Terradillos Rodríguez, P. (2008) Libretos de Carnaval, pliegos de la Historia de Cádiz. Educación y Biblioteca, pág. 62.

7 Sevennson, V. (2024). El texto literario y el concepto de literatura. Módulo 4, El texto literario y sus propiedades. Profesorado en Lengua y Comunicación Oral y Escrita. Viedma: Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue. Pág. 4

8 Bugallo Montaña, B. (2025). *La Propiedad Intelectual en Uruguay*. Pág. 302.

9 Bugallo Montaña, B. *Op. Cit.* Pág. 7.

10 Art. 33 de la Constitución de la ROU: ‘El trabajo intelectual, el derecho del autor, del inventor o del artista, serán reconocidos y protegidos por la ley’.

otra forma ya que es considerado un derecho humano.

Dicho esto, considero esencial puntualizar que para que una obra caiga en el régimen jurídico del derecho de autor y derechos conexos, es decir que sea protegida, es de cabal importancia cumplir con un requisito, el de originalidad. Como sucede con todos los conceptos no definidos en las normas jurídicas surgen discusiones doctrinales al respecto, en este sentido han surgido por lo menos dos posturas o teorías.¹¹ No es el objetivo de este trabajo ventilar estas cuestiones y menos aún cuando dentro de la jurisdicción uruguaya esta discusión se encuentra laudada. Así Bugallo sostiene que ‘la doctrina se inclina por considerar que la originalidad requerida en las obras para la protección por el derecho de autor es la proyección de la personalidad del autor’.¹² En el mismo sentido, pero explicando la teoría sostenida en el Perú, Maraví Contreras (2010)¹³ expresa que ‘se entiende que una obra es original cuando cumple con reflejar la impronta de la personalidad del autor’.

En definitiva, a pesar, de que se encuentra actualmente en discusión, es cierto que en nuestro país no tenemos ese problema. Por lo que debemos afiliarnos a la postura que entiende a la originalidad como una forma de expresión o representación de la personalidad del autor en la obra. Cabe destacar que esto no quiere decir que por medio de la obra se pueda determinar quién es el autor o a que escuela pertenece, como bien lo señala García Sedano (2016).¹⁴

De todos modos, estimo que existe un aspecto de mayor trascendencia práctica para los autores de textos carnavalescos que la discusión anterior. Claro es que cuando hablamos de protección de obras por derechos de autor estamos refiriéndonos a un marco jurídico muy determinado, por el cual el Derecho reconoce determinadas prerrogativas o derechos en favor de aquellos creadores de las obras que fueron fruto de sus esfuerzos cognitivos o intelectuales. Podemos hacer una gran distinción en dos grupos, los derechos morales y patrimoniales o de explotación, que serán tratados *infra*. Interesante es destacar que esta tutela o protección tiene raigambre tanto constitucional como convencional, ya que el derecho de autor es entendido como un derecho humano fundamental y como consecuencia ostenta de unas muy particulares características.¹⁵

1.3 Autoría y titularidad de textos carnavalescos.

En primer lugar, debemos distinguir someramente estos dos conceptos que, si bien se encuentran muy relacionados, no son sinónimos. La autoría hace referencia a quien fue la o las personas físicas creadoras de una obra original, las cuales, en principio, tendrán los derechos morales de la obra. Mientras que aludimos a la titularidad cuando vemos quien goza de la propiedad de los derechos de explotación de la obra, que en este caso podemos encontrarnos tanto personas físicas como jurídicas.

En el contexto del presente trabajo es fundamental determinar la autoría de los libretos. Por lo que primeramente debemos comentar que, cuando el libreto fue creado por una sola persona, es decir que es resultado de su esfuerzo individual, esta es siempre y sin excepción el autor de la obra. Por lo que tendrá los derechos morales, que correspondan, sobre la misma. Lo mismo ocurre con una obra en colaboración en la cual existe una coautoría de esta en virtud de que ‘han intervenido varios autores, en previo acuerdo, para crear una producción común’.¹⁶

11 Bercovitz Rodríguez-Cano, R., & Et Al. (2012). *Manual de Propiedad Intelectual* (5 ed.). Valencia: Tirant Lo Blanch. Págs. 44-46.

12 Bugallo Montaña, B. *Op. Cit.* Pág. 292.

13 Maraví Contreras, A. (2010). Breves Apuntes Sobre El Problema de Definir la Originalidad en el Derecho de Autor. Décimo sexto Cuaderno de Trabajo del Departamento Académico de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Pág. 22.

14 García Sedano, T. (2016). Análisis del Criterio de Originalidad para la Tutela de la Obra en el Contexto de la Ley de Propiedad Intelectual. Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIX. Pág. 262.

15 Ver características generales de los DDHH en: Uriarte, D. (2013). Curso de Derechos Humanos y sus Garantías T. I. Fundación de Cultura Universitaria. Págs. 51 y ss.

16 TAC 1, Sentencia N° 22/2008 de 27 de marzo de 2008. Citada en Bugallo Montaña, B. *Op. Cit.* Pág. 299.

Ahora bien, distinta es la regulación cuando estamos frente a lo que la doctrina llama ‘obra colectiva’. La cual es definida como:

aquellas que surgen por el impulso y la iniciativa de una persona, sea física o jurídica, promoviendo la creación de una obra en la cual convergen los esfuerzos de muchas personas a los cuales su promotora organiza y da forma.¹⁷ (Bugallo 2025)

En este caso, a la luz del artículo 27 de la ley N° 9.739, la autoría de la obra y por lo tanto los derechos sobre ella le pertenecerán a la persona física o jurídica que haya dado impulso a la creación de la obra. Siendo esto una excepción a la regla del autor como persona física. Cabe destacar que es una presunción simple o *iuris tantum* por lo que admite prueba en contrario.

No nos debería sorprender si los textos utilizados en carnaval tienen un autor anónimo o se utiliza un seudónimo, pues basta con observar algunas de las más grandes obras de la historia de la literatura¹⁸, como el Lazarillo de Tormes¹⁹, para visualizar que el anonimato y el uso de seudónimos no es para nada extraordinario. Por lo que surge la pregunta ¿qué sucede con este tipo de textos? Primero debemos diferenciar bien estos dos conceptos, así es que Vizcarra Padilla (2009), citando a Satanowsky, dice: ‘el anónimo es la carencia de un nombre, en tanto que el seudónimo es siempre un nombre, aunque distinto al civil. Es una identificación oculta, pero identificación al fin.’²⁰

Afortunadamente contamos con una expresa disposición en nuestra normativa que determina quien será el titular de los derechos en caso de anonimato o seudonimato. Así es que el artículo 30 de la ley N° 9.739 dice ‘En caso de obra anónima o con pseudónimo, el editor o empresario será el titular de los derechos de autor, mientras éste no descubra su incógnito y haga valer su calidad.’ Por lo que en el contexto de carnaval la titularidad de los derechos corresponderá, hasta que el autor así lo determine, al representante legal o director del conjunto.

1.4 Derechos de los autores.

Como se ha sostenido *supra*, el marco jurídico de protección de los derechos de autor consagra, mejor dicho, reconoce, determinados derechos o facultades para los creadores, es decir los autores, como también para los titulares de los derechos de explotación.

1.4.1 Derechos patrimoniales.

Estos derechos tienen como principal objetivo ‘busca(r) la explotación económica de la producción intelectual’²¹ mediante la facultad de ‘enajenar, reproducir, distribuir, publicar, traducir, adaptar, transformar, comunicar o poner a disposición del público las mismas, en cualquier forma o procedimiento’²². Es por este propio carácter patrimonial que pueden ser transferidos o enajenados estos derechos por medio de negocios *inter vivos* como los contratos de cesión de derechos, los cuales permiten la explotación económica de la obra por un tercero que no intervino en la creación intelectual de aquella. Es decir, una persona distinta de la del autor.

Cabe mencionar que, en principio, la titularidad de estos derechos coincide con la persona que goza de los derechos morales (el autor), sin embargo, pueden no coincidir en los casos que los derechos se cedan o exista alguna presunción legal que los adjudique a una persona distinta de la del autor

17 Bugallo Montaña, B. *Op. Cit.* Pág. 300.

18 Cambroner Garbajosa, M. (2018). La identidad anónima en los nuevos medios. *Universitat Oberta de Catalunya (UOC)*. Pág 12.

19 González Ramírez, D. (2004). Lazarillo de Tormes condenado al anonimato. *Anacleto Malacitana (electronica) N° 15*, Universidad de Málaga. Pág. 2

20 Vizcarra Padilla, A. (2009). Autoría y obras huérfanas. *Revista cuatrimestral de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales*, n° 78. Pág 166.

21 Bernal, D., & Conde, C. (2017). Los derechos morales de autor como derechos fundamentales en Colombia. *Revista La Propiedad Inmaterial N° 24*, Universidad Externado de Colombia. Pág. 54.

22 Bugallo Montaña, B. *Op. Cit.* Pág. 317.

como sucede en las obras audiovisuales.

En el caso de los textos de carnaval, la titularidad de los derechos de explotación dependerá de los acuerdos que se hayan celebrado entre sus autores y terceros.

Por ejemplo, un libretista escribe el texto de una murga y luego cede los derechos patrimoniales a la productora de la murga. De esta manera, el autor conserva sus derechos morales, pero el productor es quien puede imprimir, vender, distribuir el libreto y en definitiva comercializarlo de cualquier manera, percibiendo así los beneficios económicos de esa explotación.

1.4.2 Derechos morales.

‘Mediante los derechos morales de autor se pretende proteger un derecho personal referido esencialmente a la autoría de dicha producción’²³ y sobre estos Bugallo (2025) sostiene que ‘derivan de la personalidad del autor. Se caracterizan por ser imprescriptibles, innegociables, inembargables, carecen de contenido patrimonial. Se trata de los derechos de divulgación, paternidad, integridad, modificación, retracto’²⁴

Es para destacar que, a diferencia de los patrimoniales, los derechos morales no pueden ser objeto de negociación ni de renuncia, ya que cualquier acto de disposición de estos derechos será absolutamente nulo. Esto implica que: en el caso que se pacte una cláusula en un contrato en el cual se renuncie al derecho de paternidad esta es nula absolutamente y por lo tanto se tomará como no puesta. Pudiendo el autor reclamar judicialmente si considera que se violentó su derecho de paternidad sobre la obra aun habiendo ‘renunciado’ a este. Ya que todo aquel acuerdo entre privados que vaya en contra de normas prohibitivas o de orden público es nulo en función del artículo 8 del Código Civil.

Centrándonos en estos derechos es que sin dudas el derecho de paternidad de la obra es uno de los más relevantes dentro de este elenco. Este se encuentra consagrado en el inciso primero del artículo 12 de la ley N° 9.739 de la siguiente manera: ‘Sean cuales fueren los términos del contrato de cesión o enajenación de derechos, el autor tendrá sobre su obra las siguientes facultades: 1° La de exigir la mención de su nombre o pseudónimo y la del título de la obra en todas las publicaciones, ejecuciones, representaciones, emisiones, etc., que de ella se hicieren;’. Ahora bien, ¿cómo cumplimos con la normativa en los contextos carnavaleros? Se debería mencionar al o los autores de los textos literarios o bien al principio o al final de la *performance* con el fin de reconocer su trabajo y cumplir así con la normativa vigente.

Continuando con los derechos morales, uno de los que puede generar grandes dificultades en la práctica es el derecho de integridad. Este se encuentra consagrado en el numeral segundo del artículo 12 de la ley N° 9.739 de la siguiente manera: ‘El derecho de vigilar las publicaciones, representaciones, ejecuciones, reproducciones o traducciones de la misma, y oponerse a que el título, texto, composición, etc., sean suprimidos, supuestos, alterados, etc.’. En otras palabras; está prohibido realizar cualquier tipo de modificación, por más mínima que sea, a la obra original sin autorización del autor. Por lo que es fundamental en el contexto carnavalero resguardarse de futuros inconvenientes y solicitar el consentimiento expreso del autor abalando cualquier tipo de modificación de la obra original.

Por último, uno de los derechos que despierta inquietudes es el derecho de divulgación ya que en un contexto de competencia es sumamente trascendental la confinación del libreto hasta el momento de ejecución. Por lo que se ve una clara tensión entre el derecho del autor a divulgar su obra y el derecho de aquel que invirtió recursos, esfuerzos y tiempo para competir y le es conveniente resguardar momentáneamente del público esa obra. Si bien es cierto que no existe una limitación expresamente consagrada a este derecho del autor, creo que, en arreglo al principio general de buena fe, el cual reviste a todo nuestro ordenamiento jurídico, no es admisible que el autor en abuso

23 Bernal, D., & Conde, C. *Op. Cit.* Pág. 54

24 Bugallo Montaña. B. *Op. Cit.* Pág. 309

de sus derechos divulgue la obra antes de su presentación oficial. Ya que podría causar perjuicios a aquel que legítimamente pretendía utilizarla. Al margen de esta particularidad es que es recomendable pactar cláusulas de confidencialidad y no divulgación con el autor o autores hasta el momento de presentación de la obra.

Pero ejemplifiquemos los conceptos para comprender cabalmente el significado de estos:

Podemos pensar en el caso de una murga que encarga su libreto a un autor externo. Llegado el momento del concurso, la agrupación presenta la obra sin mencionar al libretista en el programa ni en el saludo final. Con ello se vulnera su derecho de paternidad, ya que el reconocimiento del creador es irrenunciable y debe respetarse siempre. A su vez, durante los ensayos, la dirección del conjunto decide eliminar varios pasajes del libreto e incluso modificar versos para “agilizar” el ritmo del espectáculo. Estas alteraciones, realizadas sin consentimiento del autor, afectan directamente su derecho de integridad, pues ninguna obra puede ser modificada o suprimida sin autorización expresa de quien la creó.

Finalmente, el propio autor, orgulloso de su trabajo, difunde anticipadamente fragmentos del texto en sus redes sociales antes del estreno oficial. Aunque el derecho de divulgación le permite dar a conocer su obra, en este caso se produce una tensión evidente: la agrupación había invertido en escenografía, vestuario y ensayos con la expectativa de presentar la obra de forma inédita ante el público. Esa divulgación anticipada lesiona la confianza y la buena fe contractual, poniendo en riesgo la competencia del conjunto.

Este ejemplo muestra cómo los derechos morales del autor pueden coexistir, entrar en tensión y hasta generar conflictos en el contexto del carnaval, por lo que resulta esencial pactar de antemano cláusulas claras de reconocimiento, autorización de cambios y confidencialidad. Respetando siempre la naturaleza jurídica de estos derechos.

1.5 Uso de textos ajenos y transformación.

Así como los libretos del carnaval disfrutan de la protección jurídica correspondiente, también lo hacen los demás textos, desde los que se encuentran dentro del dominio público como la historia de Romeo y Julieta de William Shakespeare hasta las más recientes creaciones literarias como Harry Potter de JK. Rowling. Ahora bien, existe una sustancial diferencia en aquellas obras que se encuentran dentro y las que se encuentran fuera del dominio público en el Uruguay.

En primer lugar, debemos determinar cuándo una obra ‘cae’ en el dominio público, esto ocurre pasado 70 años desde la muerte del autor (actualizado por la ley N° 19.857), mientras tanto los derechos morales como los de explotación (estos últimos si se encontraran en el patrimonio del causante) serán ejercidos por sus herederos o legatarios por ese plazo máximo de 70 años. Sin embargo, si el autor hubiese cedido los derechos patrimoniales estos serán ejercidos por el que lo hubiese sucedido a título particular mediante un negocio *inter vivos* como una donación o compraventa. Ahora bien, lo que significa en sí que una obra caiga en dominio público, es que han caducado o que ya no se encuentran vigentes los derechos de explotación sobre la obra. Esto quiere decir que ‘no es necesario requerir la autorización del titular del derecho a efectos de su utilización’.²⁵ Sin embargo, si subsisten los derechos morales los cuales no perecen nunca, en función de su carácter de imprescriptibles. Por lo que, estos derechos, deberán de ser respetados independientemente si la obra se encuentra o no en el dominio público.

Dentro del contexto de carnaval es necesario remarcar que si se desea utilizar en un libreto un texto u obra que se encuentre fuera del dominio público se deberá consentir su utilización por el titular de los derechos patrimoniales. Este consentimiento es recomendable, por cuestiones probatorias, que sea dado por escrito. Por el otro lado, cuando la obra se encuentra dentro del dominio público, se deberá pagar una tarifa por su utilización ya que en nuestro ordenamiento rige el dominio público pagante y este monto será recaudado por la entidad correspondiente.

25 Bugallo Montaña. B *Op Cit.* Pág. 331

Hechas estas aclaraciones es que también es necesario remarcar que ni la parodia ni la crítica social se encuentran comprendidas como excepciones a los derechos de los autores por lo que se deberá solicitar la autorización de su utilización y abonar lo que corresponda para cada caso. Otra de las cuestiones que surgen en el carnaval es con respecto a las citas textuales y la inspiración temática, con respecto a lo primero deberá respetar todos los derechos morales y contar con autorización para su utilización mientras que si nos centramos en la inspiración temática la solución es distinta y muy clara. Las ideas no se protegen, y por lo tanto no habría que pedir autorización ni abonar por el uso de una idea. Sin embargo, debo destacar que esta interpretación, de haber conflicto, quedará en manos de la justicia y será una cuestión para resolver en función de cada caso.

Tal como hicimos en el punto anterior, llevemos estas cuestiones a ejemplos que nos permiten comprender acabadamente el alcance de las protecciones.

Imaginemos que la murga *Los Chocolateros* decide incorporar en su espectáculo fragmentos del libro *Charlie y la Fábrica de Chocolate*. Como la obra de Roald Dahl aún no ha ingresado en el dominio público, el conjunto debería contar con la autorización expresa del titular de los derechos patrimoniales (herederos de Dahl o la empresa que los hubiese adquirido) para poder utilizar esos textos. Lo más recomendable en este caso es que esa autorización quede plasmada por escrito, a efectos probatorios. De lo contrario, el uso del material constituiría una infracción a los derechos de autor.

Distinta es la situación si el conjunto *Los Romanticos* quiere basar parte de su repertorio en Hamlet, de Shakespeare. La cual es una obra clásica ya en dominio público. Allí no se requiere autorización del titular de derechos patrimoniales, sin embargo, igualmente deberán abonar la tarifa correspondiente al dominio público pagante y, en todo caso, respetar los derechos morales de autor, mencionando el nombre original y evitando modificaciones que desvirtúen el espíritu de la obra.

Por otra parte, podemos imaginarnos a la agrupación *Los Tiranos* la cual opta por inspirarse en la idea de un antiguo reino inmerso en disputas por el poder. Aunque la inspiración surge de la serie *Game of Thrones*, lo cierto es que las ideas generales, como en este caso las disputas de poder en un antiguo reino, no están protegidas por el derecho de autor. De esta manera, el grupo puede elaborar un espectáculo original sin necesidad de autorización ni pago alguno, siempre que no reproduzca personajes, diálogos o textos concretos de la serie.

Estos ejemplos nos permiten poder tomar en consideración la protección jurídica de cada uno de los tipos de obras, de la mano con el proyecto artístico de la agrupación carnavalera. Para poder así coordinar un accionar que respete tanto los derechos morales de los autores como los patrimoniales cuando corresponda. Logrando así una armonización en la realización del espectáculo y el respeto por las normas que tutelan, las tan necesarias, creaciones intelectuales.

1.6 Conclusiones

El presente relatorio ha permitido visualizar que los textos literarios utilizados en el carnaval, lejos de ser meros instrumentos accesorios a la representación artística, constituyen creaciones intelectuales plenamente tuteladas por el régimen jurídico de derechos de autor, con el mismo alcance y rigor que cualquier otra obra literaria en sentido estricto. Esta protección, de raigambre constitucional y reforzada por los compromisos internacionales asumidos por el Uruguay, como el Convenio de Berna, se manifiesta tanto en el reconocimiento de los derechos morales, inalienables e imprescriptibles, como en los derechos patrimoniales, susceptibles de explotación económica bajo las condiciones previstas por la ley.

Asimismo, el análisis de figuras como la autoría, la titularidad, las obras colectivas, anónimas o seudónimas, y las particularidades derivadas de la oralidad y tradición carnavalera, evidencia la necesidad de clarificar la atribución de derechos y responsabilidades en un ámbito donde la práctica artística y la costumbre pueden tensionar el marco normativo vigente. Igualmente, se ha demostrado que la utilización de textos ajenos, así como su eventual transformación, requiere un estricto apego

a las disposiciones legales, incluso cuando se trate de obras del dominio público, dado el carácter perpetuo de los derechos morales.

Por otra parte, desde una perspectiva probatoria, resulta altamente recomendable que todas las relaciones vinculadas a la creación y uso de estos textos (contratos, cesiones, licencias, así como autorizaciones del autor original para permitir modificaciones en su obra en ejercicio del derecho de integridad) sean formalizados por escrito. Ya que, de configurarse un conflicto y este de judicializarse, es sumamente conveniente contar con documentos ya que estos poseen una mayor eficacia probatoria, sin perjuicio de que en nuestro ordenamiento jurídico se aplica la sana crítica como criterio para valorar la prueba y no así la tarifa legal o prueba tasada.²⁶ Por lo que es recomendable, ya que esta práctica no solo fortalece la seguridad jurídica de las partes, sino que facilita la acreditación de derechos y obligaciones en eventuales instancias judiciales o administrativas.

En definitiva, la confluencia entre la creación literaria y la manifestación cultural del carnaval plantea desafíos jurídicos y prácticos que demandan un conocimiento técnico preciso y un ejercicio diligente de los derechos y obligaciones derivados de la propiedad intelectual. La correcta gestión de estos derechos no solo garantiza la protección de los creadores, sino que contribuye a preservar la integridad y el valor cultural de una de las expresiones populares más significativas del país.

Bibliografía

Abello Banfi, J. (2005). El Carnaval una Actividad Saludable. *Huellas* 71, 72, 73, 74, 75. *Revista de la Universidad del Norte*, 158-162. Obtenido de

<https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/3603#page=1>

Bercovitz Rodriguez-Cano, R., & Et Al. (2012). *Manual de Propiedad Intelectual* (5 ed.). Valencia: Tirant Lo Blanch.

Bernal, D., & Conde, C. (2017). Los derechos morales de autor como derechos fundamentales en Colombia. *Revista La Propiedad Inmaterial* N° 24, *Universidad Externado de Colombia*, 53-66.

Obtenido de <https://revistas.uxternado.edu.co/index.php/propin/article/view/5197>

Bugallo Montaña, B. (2025). *La Propiedad Intelectual en Uruguay*. Disponible en: derechocomercialbeatribugallo.blogspot.com.

Cambroner Garbajosa, M. (2018). La identidad anónima en los nuevos medios. *Universitat Oberta de Catalunya (UOC)*. Obtenido de <https://hdl.handle.net/10609/92290>

García Sedano, T. (2016). Análisis del Criterio de Originalidad para la Tutela de la Obra en el Contexto de la Ley de Propiedad Intelectual. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLIX, 251-274. Obtenido de <https://publicaciones.rcumariacristina.net/AJEE/article/view/269>

González Ramírez, D. (2004). Lazarillo de tormes condenado al anonimato. *Anacleto Malacitana (electronica)* N° 15, *Universidad de Málaga*. Obtenido de <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=5101961>

Kachinovsky, C. (2005). Importancia de la música en el proceso identitario adolescente. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 393-411. Obtenido de

<https://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1548>

Maraví Contreras, A. (2010). Breves Apuntes Sobre El Problema de Definir la Originalidad en el Derecho de Autor. *Décimo sexto Cuaderno de Trabajo del Departamento Académico de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Obtenido de

<https://repositorio.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/35bdc9d-11ac-44d7-9c5c-0f51f1462d97/content>

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española* 23° Edición. Recuperado el 8

26 Ver en: Valentín, G. (2014), La prueba y la sentencia: Algunas reflexiones sobre la regla de la carga de la prueba. *Revista de Derecho* 10, UCU. Pág. 255

de 7 de 2025, de <https://dle.rae.es>

Sevensson, V. (2024). El texto literario y el concepto de literatura. *Módulo 4, El texto literario y sus propiedades. Profesorado en Lengua y Comunicación Oral y Escrita. Viedma: Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue*. Obtenido de https://www.academia.edu/123837503/M4_Documento_Clase_1_2024

Terradillos Rodríguez, P. (2008). Libretos de Carnaval, pliegos de la Historia de Cádiz. *Educación y Biblioteca*, 62-63. Obtenido de <https://gredos.usal.es/handle/10366/119611>

Urriarte, D. (2013). *Curso de Derechos Humanos y sus Garantías T. I*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Valentín, G. (2014). La prueba y la sentencia: Algunas reflexiones sobre la regla de la carga de la prueba. *Revista de Derecho N° 10 Universidad Católica del Uruguay*, 249-279. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6119880>

Vizcarra Padilla, A. (2009). Autoría y obras huérfanas. *Revista cuatrimestral de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales*, n° 78,, 161-175. Obtenido de <https://revistas.comillas.edu/index.php/revistaicade/article/view/236>

2 La música en el Carnaval

Yamila Morales

2 . 1 Introducción

El Carnaval se compone de múltiples expresiones artísticas, siendo la música una de ellas, y quizás de las más importantes y fundamentales.

Esta expresión, se constituye como un pilar de los espectáculos del Carnaval uruguayo, ya que las cinco categorías del concurso deben necesariamente incluirla en sus espectáculos, además de que muchas de las restantes expresiones artísticas que deben integrar los espectáculos, requieren de la música para poder llevarse a cabo, como por ejemplo la coreografía, la interpretación, entre otras.

En ese sentido, el Reglamento Oficial del Concurso de Carnaval 2025, en su Capítulo VIII realiza una definición y caracterización de cada categoría, y un elemento compartido por todas ellas es que deberán incorporar música, con las particularidades de cada caso.

Por lo tanto, no hay ningún tipo de dudas de que la música es un elemento central en toda manifestación de Carnaval.

2 . 2 Obras musicales y su protección por la Propiedad Intelectual

La música es definida por la Real Academia Española como “Melodía, ritmo y armonía, combinados” (Real Academia Española, s.f, definición 4). Por su parte, siguiendo a LIPSZYC (1993) la melodía es definida como una sucesión coherente de notas, mientras que define al ritmo como la proporción existente entre un tiempo de un movimiento y otro, y finalmente, la armonía como la “combinación de sonidos simultáneos, diferentes pero acordes” (LYPSZYC, pág. 74). Por lo tanto, de la combinación de estos elementos, nace la música.

De estos tres elementos, podrán otorgarse derechos exclusivos sobre la melodía, eventualmente sobre la armonía en los casos que presente originalidad, pero nunca sobre el ritmo.

Por su parte, las obras musicales son definidas por LYPSZYC como combinaciones originales de sonidos, que se integran de los elementos antes mencionados: melodía, ritmo y armonía. Este tipo de obras, se encuentran protegidas mediante los denominados Derechos de autor.

Estos derechos en nuestro país están consagrados en el artículo 33 de la Constitución, y regulados

específicamente en la Ley Nro. 9739, conocida como Ley de Derechos de Autor.

Antes de precisar en qué consiste el derecho de autor, es importante definir qué se entiende por autor.

Desde el punto de vista jurídico, el autor es definido como “Persona que realiza alguna cosa” (COUTURE, E. 1983, p.117). La palabra autor tiene su origen en el latín, en la palabra “auctor”, lo que significa “‘creador, autor’ o ‘promotor’, originariamente ‘el que hace crecer’” (COUTURE, E. 1983, p.117).

Por su parte, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual - OMPI (1980) en el “Glosario de Derechos de Autor y Conexos” define al autor como la persona que crea una obra (p.17).

En consecuencia, podemos entender como autor a la persona que crea algo nuevo, que es quien causa o hace crecer algo.

Así como la OMPI (1980) en el mencionado Glosario define “autor”, también define que son los derechos de los autores, estableciendo que:

Se considera generalmente que es el derecho exclusivo concedido por la ley al autor de una obra para divulgarla como creación propia de él, para producirla y para trasmitirla (distribuirla) o comunicarla al público de cualquier manera o por cualquier medio, y también para autorizar a otros a que la utilicen de maneras definidas. (p. 59)

El derecho de autor es definido por la Biblioteca Nacional De Uruguay como “...conjunto de normas jurídicas y principios que afirman los derechos morales y patrimoniales que la ley concede a los autores por el solo hecho de la creación de una obra, esté publicada o inédita.”

La Biblioteca Nacional es la encargada de llevar el registro de los derechos de autor en Uruguay, sin embargo y como su propia definición destaca, el derecho se adquiere por la sola creación de la obra, con independencia de su registro.

El único requisito que deberá cumplir una obra para poder ser protegida mediante derechos de autor, es que la obra sea original. Por lo tanto, la originalidad es una condición necesaria para la protección.

Que la obra sea original, implica que existe una impresión o proyección de la personalidad del autor en dicha obra.

No hay dudas de que dentro del Carnaval uruguayo año a año surgen numerosas y muy diversas obras musicales originales, ya que como se mencionó previamente, los espectáculos de todas las categorías del Carnaval giran en torno a la música.

En consecuencia, si en el Carnaval uruguayo nacen obras originales, nace también la protección otorgada por el Derecho de autor.

2.3 Tipos de obras musicales presentes en el Carnaval y sus particularidades.

Las obras en general presentan diversos tipos, y muchos de ellos pueden observarse a través de las distintas obras musicales creadas en nuestro Carnaval.

En ese sentido, dentro del Carnaval podemos encontrar las denominadas obras originarias, así como las obras derivadas.

La obra originaria es aquella, inédita, nueva, que nace con independencia de otras obras.

En el Carnaval, este tipo de obra es particularmente exigida en la categoría Sociedad de Negros y Lubolos, ya que se les impone el uso de obras inéditas.

Así, en el artículo 46 del Reglamento Oficial del Concurso de Carnaval 2025 (en adelante el “Reglamento” o “Reglamento del Concurso”), en el que se definen y caracterizan las categorías, cuando se habla de Sociedad de Negros y Lubolos se establece que “El argumento será original, y las letras y la música inéditas”.

Esta exigencia también es establecida en el artículo 7 del Reglamento, en el que se definen los rubros del Carnaval. Entre los distintos rubros, se encuentra el denominado “VOCES, ARREGLOS CORALES Y MUSICALIDAD”, y dentro de dicho rubro, cuando se hace referencia a la categoría

Sociedad de Negros y Lubolos se establece lo siguiente: “Dada la exigencia de utilizar músicas inéditas en esta categoría, la constatación de similitudes marcadas con melodías preexistentes, será considerada un demérito a la hora de emitir puntaje en este subrubro”.

Por otro lado, en el caso de la categoría Murga, el mencionado artículo 46 del Reglamento establece que el uso de música inédita será un punto a tener en cuenta, aunque no se exige.

Las obras derivadas por su parte, son las que se crean a partir de otra obra ya existente. La particularidad de este tipo de obras, es que, a menos que la obra originaria se encuentre en el dominio público, siempre será necesaria la autorización del autor de la obra originaria.

El requisito de solicitar autorización se encuentra expresamente consagrado en el artículo 44 de la Ley de Nro. 9.739, si no media autorización, la reproducción de la obra se considerará ilícita.

La obra derivada, siempre que sea original, también será protegible por derechos de autor.

Por lo tanto, en el caso de una obra derivada, tendremos por un lado los derechos del autor de la obra originaria, y por otro lado los derechos del autor de la obra derivada.

A lo largo del Carnaval no hay dudas que se crean un sinfín de obras derivadas. Por ejemplo, suelen unirse melodías pertenecientes a distintos autores para crear música nueva, o modificarse música existente cambiando el ritmo, entre otros.

Esta circunstancia se contempla en el Reglamento del Concurso, ya que, en múltiples artículos como el 7, el 11 y el 46, se hace referencia al uso de obras preexistentes, diferenciándolas de las inéditas.

Si se utilizan músicas preexistentes dentro del Concurso, el artículo 11 del Reglamento les impone a los conjuntos el deber de especificar el nombre del autor o los autores cuando presenten su libreto.

Son ejemplos de obras derivadas las adaptaciones, parodias, arreglos, y todas ellas pueden identificarse dentro de nuestro Carnaval.

En cuanto a las adaptaciones, adaptar es modificar una obra musical o darle una forma diferente, por ejemplo, pasándola de un género a otro. La particularidad de las adaptaciones es que conservan elementos de otra obra preexistente.

Un ejemplo puede ser el uso de una obra musical folclórica adaptada a la retirada de una murga.

Este tipo de obra requiere autorización del autor de la obra original.

Continuando con las parodias, siguiendo a BUGALLO (2024) y LIPSZYC, se entiende que la parodia es la imitación en tono de burla de una obra seria, con fines de crítica.

No hay lugar a dudas de que este es uno de los recursos más utilizados dentro de nuestro carnaval. A través de ellas se incorpora a los espectáculos humor y crítica, parodiando músicas conocidas para tratar en tono de burla temas de actualidad.

Las parodias también requieren autorización del autor de la obra original.

Es importante destacar que, tanto para las adaptaciones, como para las parodias, el artículo 35 de la Ley 9.739 establece que quienes realicen estos tipos de obras solo tendrán la propiedad de ese trabajo cuando lo hayan hecho con autorización de los autores de las obras originales.

Por último, encontramos los arreglos. Los arreglos son definidos por la Real Academia Española como “Transformación de una obra musical para poder interpretarla con instrumentos o voces distintos a los originales” (Real Academia Española, s.f, definición 4).

Al igual que en los casos anteriores, es una obra derivada que por lo tanto requerirá autorización del autor de la obra originaria.

Dentro del carnaval, un tipo de arreglo musical que cobra especial relevancia es el denominado arreglo coral, que consiste en el arreglo de una canción o una música para un coro.

Este tipo de arreglo tiene una presencia destacada en el carnaval, y conforma uno de los rubros a evaluarse en las cinco categorías del concurso. Se encuentra contemplado en el artículo 7 del Reglamento del Concurso, bajo el rubro “VOCES, ARREGLOS CORALES Y MUSICALIDAD”.

En cuanto a los arreglos corales, dicho artículo establece que debe primar la creatividad y la variedad de los arreglos realizados por el coro.

Lo mismo es reiterado en el artículo 46 del Reglamento, haciendo referencia específicamente a los

arreglos corales de la categoría Murga.

Además de los tipos de obras mencionados previamente, dentro del Carnaval también encontramos las obras en colaboración, las obras colectivas e incluso las obras por encargo.

Siguiendo a LIPSZYC, las obras en colaboración son el resultado de los aportes de dos o más personas que trabajan juntas o bajo una misma inspiración.

De acuerdo con el artículo 26 de la Ley Nro. 9.739, los autores de estas obras serán coautores con iguales derechos, salvo que expresamente se pacte lo contrario.

Puede interpretarse que el artículo 11 del Reglamento del Concurso hace referencia a este tipo de obras, en tanto establece que, al momento de presentar el libreto, los conjuntos deben indicar el nombre del autor o los autores de todos los temas musicales que utilicen. Por lo tanto, este artículo permite inferir que dentro del Carnaval pueden existir obras creadas en coautoría.

Por otro lado, la obra colectiva es aquella creada bajo la iniciativa y la coordinación de una persona física o jurídica, quien la divulgará bajo su nombre.

Este tipo de obras cuentan con la contribución de diversos autores. Sin embargo, el artículo 27 nuestra Ley Nro. 9.739 establece que, salvo pacto expreso en contrario, los colaboradores de la obra colectiva no serán considerados como autores de su colaboración, sino que la obra pertenecerá al editor.

En el Carnaval, las obras colectivas se encuentran contempladas en el artículo 11 del Reglamento del Concurso, ya que establece que, al momento de presentar el libreto identificando al autor o los autores de las obras musicales, si existe un único autor, o se trata de una creación colectiva compartida en su totalidad, basta con que el nombre figure en la primera hoja del libreto.

En ese sentido, podría ser un ejemplo de obra colectiva en Carnaval la que se presenta a nombre del propio conjunto.

En cuanto a la obra por encargo, es la obra que se crea a partir de un pedido que una persona le hace al autor, es decir, la obra nace en cumplimiento de ese pedido.

En este tipo de obras se origina una discusión en torno a quien es el titular de los derechos patrimoniales de la obra, si el autor, o quien encarga la realización de la obra.

Las posturas se dividen entre quienes consideran que los derechos patrimoniales pertenecen al autor, frente a quienes consideran que quien encarga la realización es el titular de estos derechos.

Sin embargo, ningún conflicto podrá generarse si se pacta por escrito que quien encarga la obra es el titular de los derechos patrimoniales.

Sobre los derechos morales no se suscitan dudas, pertenecen al autor, persona física que creo la obra a partir de ese encargo.

Por último, como se mencionó previamente, el Reglamento del Concurso impone a los conjuntos el deber de identificar a los autores de cualquier obra sea cual fuere su tipo. En caso de omitir este deber, el propio Reglamento impone sanciones.

En ese sentido, el artículo 23 del Reglamento establece la figura del plagio de obras registradas por nacionales y extranjeros. En dicho artículo, el plagio es definido como: “Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”.

Constatado el plagio, se aplica una sanción que consiste en la pérdida de puntos que va desde el 25% al 100% de la totalidad de los puntos obtenidos en la rueda donde el plagio fue detectado.

En definitiva, independientemente del tipo de obra musical frente al que nos encontremos, siempre se deberán respetar los derechos del autor o los autores de la obra.

2 . 4 Gestión colectiva y recaudación

La gestión colectiva es fundamental para la protección de los derechos de autor en general. En consecuencia, en un festival como es el Carnaval, en el que se crean y se incorporan obras pertenecientes a una numerosa cantidad de autores, la gestión colectiva también cobra especial relevancia.

Siguiendo a LIPSZYC, se entiende que la gestión colectiva es el sistema de administración de derechos de autor, así como conexos, mediante el cual los titulares delegan a estas organizaciones la negociación de las condiciones en las que sus obras serán utilizadas, la concesión de autorizaciones, así como la recaudación de las remuneraciones y su posterior distribución.

En nuestro país en particular, estas entidades se encuentran reguladas en la Ley Nro. 9.739, específicamente en el artículo 58.

En el citado artículo se establece que se trata de asociaciones que se constituyen para defender y gestionar los derechos patrimoniales reconocidos por ley.

Para que estas entidades puedan funcionar, nuestra ley dispone que la entidad requiere de la expresa autorización del Poder Ejecutivo y además debe constituirse como asociación civil sin fines de lucro.

Como vimos previamente, la función de ellas es la defensa y la gestión de derechos patrimoniales. Dentro de estos derechos, las entidades de gestión colectiva se encargan fundamentalmente de gestionar dos aspectos, la autorización y la recaudación.

Para que la reproducción de una obra sea considerada lícita, se deberá recabar la autorización del autor. Las entidades de gestión colectiva pueden encargarse de esta autorización. Por lo tanto, cuando se quiera hacer uso de obras de autores que son socios de una entidad de gestión colectiva, la autorización deberá tramitarse ante dicha entidad.

Además de requerir la autorización, el autor tiene derecho a percibir una remuneración por el uso que se haga de su obra.

En ese sentido, las entidades de gestión colectiva se encargan de recaudar el monto que debe abonar quien utiliza la obra de un autor socio de dicha entidad, y posteriormente distribuirlo.

En definitiva, estas entidades facilitan el ejercicio de los derechos patrimoniales conferidos al autor, ya que, sería prácticamente imposible que, por cuenta propia, pueda encargarse de gestionar las autorizaciones y recaudar el pago por cada uso que se haga de su obra en cualquier parte del mundo. En la industria musical, esta gestión resulta imprescindible, y más aún hoy en día, donde los actuales soportes en los que las obras musicales se ponen a disposición del público permiten que éstas lleguen fácil y rápidamente a todas partes del mundo.

En Uruguay, y específicamente en el Carnaval cobra un rol preponderante la Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU). AGADU, fundada en 1929, es la única entidad de gestión colectiva autorizada en materia de música. Esta se autodefine como una asociación que procura la defensa de los derechos patrimoniales y morales de los autores, además de la promoción, apoyo y difusión de autores nacionales.

En particular, ella se encarga de la recaudación y distribución de los derechos patrimoniales de los autores, además de gestionar las autorizaciones para la reproducción de las obras.

De acuerdo con la información que fue proporcionada por esta entidad, la mayoría de las obras que surgen año a año en Carnaval son registradas ante AGADU, lo que permite a los autores carnavaleros una tutela más efectiva de sus derechos patrimoniales y morales.

2 . 5 Limitaciones y excepciones aplicables

Este derecho consagrado en favor de los autores de obras musicales que hemos analizado, no es irrestricto, sino que presenta excepciones y limitaciones.

Como sostiene BUGALLO (2024), las limitaciones son una forma de equilibrar el derecho del autor a la explotación de su obra, con el interés de la sociedad en utilizar y gozar de las mismas.

La protección del autor y de sus obras es de suma relevancia, no solo para el autor, si no que para la cultura y la sociedad toda, ya que, en definitiva, la protección funciona también como un estímulo para que las personas sigan invirtiendo y dedicando sus esfuerzos, así como su tiempo a la creación de nuevas expresiones. La ausencia de protección volvería menos atractiva la actividad creativa. Por lo tanto, el surgimiento de nuevas obras, fundamental para el desarrollo y evolución de la cultura, se

encuentra íntimamente vinculado con la protección autoral.

Sin embargo, las limitaciones a esta protección también cumplen un rol fundamental para el desarrollo cultural, porque permiten a las personas acceder y disfrutar de las obras, que es en definitiva el objetivo que persigue el autor cuando decide colocar su obra a disposición del público. Además, estos usos de las obras, permitidos mediante las limitaciones al derecho de autor, también funcionan como un resorte o impulso para la creación de nuevas expresiones y el surgimiento de nuevos autores, por ello también su importancia.

Estas limitaciones se encuentran consagradas en el artículo 45 de la Ley Nro. 9.739. Este artículo se compone de 12 incisos que refieren a diferentes situaciones que se consideran reproducciones lícitas de las obras.

Se entiende que las limitaciones se establecen persiguiendo diversos motivos. La doctrina, siguiendo a VALDÉS OTERO (1953), agrupa a las limitaciones en torno a tres motivos principales: 1) impuestas por motivos culturales propiamente dichos; 2) impuestas por motivos didácticos; 3) impuestas por motivos de interés público e información. (p.301).

A continuación, una breve referencia del contenido de los incisos que resultan aplicables a la música, y que constituyen una reproducción lícita de dichas obras.

En primer lugar, encontramos el inciso 3, el que refiere a noticias, reportajes, información o grabados que sean de interés general, las que deben mantenerse de manera exacta y expresando el origen.

Los conjuntos de carnaval utilizan noticias en sus espectáculos, incluso entre una ronda y otra adecuan sus repertorios para incorporar acontecimientos de interés general.

Por otro lado, esta excepción también permite por ejemplo la difusión de la música de un conjunto de carnaval, para anunciar como noticia que han ganado el Concurso, o utilizar el sonido de una cuerda de tambores en una noticia referida al desfile de Llamadas.

El inciso 4 alude a las transcripciones que se realicen como comentario, crítica o polémica, lo que suele llamarse por la doctrina como uso con finalidad de debate.

La crítica o polémica es una de las características esenciales de la categoría murga, aunque es un recurso utilizado por todos los conjuntos del Carnaval en sus espectáculos. Por lo tanto, esta excepción puede identificarse dentro de esta fiesta.

Lo mismo suele suceder al revés, son muchas las veces que se transcriben fragmentos de espectáculos del Carnaval para criticarlos o polemizar al respecto, fenómeno muy común principalmente en las redes sociales.

Por otro lado, el inciso 9 contempla la publicación de obras teatrales o musicales realizadas por el director o empresario, siempre que haya existido autorización del autor.

Este será el caso de la publicación en YouTube de una retirada de murga realizada por el director del conjunto con autorización de todos los autores de esa obra musical.

El inciso 10 por su parte refiere a las transmisiones de sonidos o figuras realizadas por estaciones radiodifusoras del estado sin fines comerciales y solo con fines culturales. En consecuencia, cuando una de estas estaciones transmita el sonido de una cuerda de tambores con el objetivo de promover al candombe, la reproducción será lícita.

Por último, el inciso 11 contempla la reproducción que realicen las bandas u orquestas del Estado de trozos o partes de obras musicales, cuando se realiza en programas públicos y sin fines de lucro.

De ahí que, si una banda del Estado actúa en un espectáculo público sin fines de lucro, e interpreta un trozo de un cuplé de una murga, esa reproducción será lícita.

BUGALLO entiende que las limitaciones antes referidas son de interpretación restrictiva y no admiten otras fuera de las allí previstas.

En adición a lo anterior, en el artículo 10 del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas se regulan algunos casos que permiten la libre utilización de las obras.

En específico allí encontramos el denominado “derecho de cita”, que permite citar una obra que se haya hecho pública de manera lícita, con la condición de que se haga conforme a usos honrados y

en la medida justificada por el fin que se persiga, mencionando la fuente y el nombre del autor. Por lo tanto, en aplicación de este derecho de cita, cualquier conjunto de Carnaval podría citar un fragmento de una obra musical, mencionando el nombre del autor, y este uso no implicaría una reproducción ilícita de obra ajena.

Lo mismo sucederá si cualquier artista cita una obra musical creada en Carnaval cumpliendo con las condiciones antes mencionadas.

Como se ha evidenciado, estas limitaciones persiguen determinados propósitos que son los que justifican su existencia, como son el interés público, la cultura y la educación, todos ellos con un claro beneficio para la sociedad en su conjunto.

En consecuencia, cuando la reproducción de una obra, en este caso musical, se encuentre comprendida dentro de los supuestos mencionados, será lícita.

2. 6 Conclusiones

Tras haber analizado la música y su vinculación con el Carnaval, podemos arribar a las siguientes conclusiones:

Las obras musicales tienen un rol primordial en el Carnaval, y en torno a ella giran muchas de las restantes expresiones que se crean en esta fiesta.

Como expresiones artísticas, las obras musicales creadas en Carnaval, cualquiera sea su tipo, se encuentran protegidas por derecho de autor, siempre que sean originales.

Para la efectiva protección de estos derechos el rol de la entidad de gestión colectiva AGADU es fundamental, ante ella año a año suelen registrarse las obras originados en Carnaval.

Sin embargo, los derechos aquí analizados no son irrestrictos, sino que se imponen limitaciones en beneficio de toda la sociedad. Los conjuntos de Carnaval deberán tolerar estas limitaciones, pero también podrán beneficiarse de ellas introduciendo dentro de sus espectáculos obras ajenas sin que ello implique reproducción ilícita.

Bibliografía

ASOCIACIÓN GENERAL DE AUTORES DEL URUGUAY (2025). *Conociendo más*. Recuperado de: https://www.agadu.org/somos_agadu_historia_autoridades.php

BIBLIOTECA NACIONAL DE URUGUAY (s.f) *Derechos de Autor*. Recuperado de: <https://www.bibna.gub.uy/derechos-de-autor/>

BUGALLO MONTAÑO, B (2024). *Propiedad Intelectual Tomo II*. Fundación de Cultura Universitaria.

BUGALLO MONTAÑO, B (2025). *La Propiedad Intelectual en el Uruguay*. Recuperado de: <https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

COUTURE, E (1983). *Vocabulario Jurídico*.

LIPSZYC, D (1993). *Derecho de autor y derechos conexos*. UNESCO/ CERLALC/ ZAVALIA.

OFICINA INTERNACIONAL OMPI. (s.f) *Nociones Básicas sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos*. Recuperado de:

https://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/es/docs/activities/basic_notions.pdf

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL (2016) *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*. Publicación N° 909S.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL (1980) *OMPI Glosario de derecho de autor y derechos conexos*. Publicación Nro. 816.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2025) *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., [versión 23.8

en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es/autor?m=form>, y <https://dle.rae.es/arreglo>
VALDÉS OTERO, E (1953). *Derechos de Autor Régimen jurídico uruguayo*. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Biblioteca de publicaciones oficiales.

3 Protección y Registro de Vestuario, Maquillaje y Sombreros por la Propiedad Intelectual en Carnaval

Ivanna López

El Carnaval uruguayo, particularmente refiriendo a la categoría murga, ha transitado desde sus raíces populares a una **industria cultural en constante crecimiento**. En este escenario de profesionalización y desarrollo artístico, la protección de los elementos visuales que definen la identidad de cada agrupación: como el vestuario, el maquillaje y los sombreros o peinados, se vuelve una cuestión de vital importancia. Este informe pretende explorar cómo la normativa uruguaya aborda el registro y la protección de estas creaciones, tomando como base nuestro derecho positivo vigente en Propiedad Intelectual.

3.1 La Esencia Visual del Carnaval: *Vestuario, Maquillaje y Sombreros*.

Un espectáculo de murga es una representación teatral y musical que integra canto y coreografía, cuyo mensaje se complementa con el **vestuario, la escenografía, el maquillaje y la iluminación**. El **vestuario**, definido como el "conjunto de prendas, complementos y accesorios utilizados en un espectáculo para definir y caracterizar a un personaje en su contexto" según la Cámara Industrial argentina de la indumentaria (CIAI; s/f), ha experimentado grandes transformaciones a lo largo de la historia del género. Es concebido por diseñadores y expertos como un "universo fantástico" donde prácticamente cualquier creación es posible.

El vestuario se ha consolidado como un **soporte fundamental del mensaje** que la murga busca transmitir. Diseñadores profesionales basan sus creaciones en la temática anual de la murga, resolviendo el vestuario a partir de parámetros derivados de los textos. Los **sombreros y gorros**, por su parte, son elementos distintivos que los fanáticos asocian directamente con la murga. Históricamente, hasta la década de los ochenta, los sombreros se elaboraban con una estructura de hierro forrada de papel maché, tela y apliques, siendo de gran tamaño y muy pesados. En la actualidad, son elaborados por "verdaderos artistas artesanos" bajo el diseño de un vestuarista, dando lugar a "obras mágicas".

El **maquillaje** también juega un rol trascendente en el espectáculo. Rosario Viñoly, precursora de grandes cambios estéticos en el carnaval, señala que el maquillaje artístico, tal como lo conocemos hoy, comenzó a verse fuertemente en murga a partir de 1986. Anteriormente, los murguistas se maquillaban solos, y era el maquillaje de una cara pintada de blanco lo que permitía identificar a una murga. A partir de 1987, con la incursión de nuevos materiales y técnicas, el maquillaje se reconoció como un rubro propio, comenzando a ser juzgado y premiado. Se presta especial atención a su combinación con el vestuario y a la creación de personajes. Aunque los peinados no han sido tan trascendentes como los sombreros, estos últimos, junto con las pelucas y tocados, complementan el vestuario y enfatizan el impacto visual del vestuario como un todo.

En el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Montevideo (COAC), el vestuario, maquillaje y escenografía son rubros evaluados por un jurado. Los criterios de evaluación para 2019 incluyen la **creatividad, coherencia con la temática, prolijidad, calidad y "espíritu carnavalero"**. Se valora el impacto, el movimiento del vestuario durante el baile murguero, la relación con el discurso narrativo, y la innovación en las técnicas de realización. La coherencia

entre el vestuario y el concepto global del espectáculo es exigida por el reglamento oficial, “priorizando el ingenio sobre el lujo”.

3.2 Marco Legal para la Protección de la Propiedad Intelectual en Uruguay

La propiedad intelectual en Uruguay, protegida por el Artículo 33 de la Constitución, se divide en dos ramas principales: la **propiedad industrial** y la **propiedad literaria y artística, o derecho de autor**.

3.2.1 Protección bajo el Derecho de Autor (Propiedad Literaria y Artística)

El derecho de autor protege las **creaciones del ingenio humano en el campo literario, científico y artístico**. En el contexto del carnaval, esto abarca la protección de:

Vestuario y Maquillaje: dado que son consideradas **obras creativas** por lo que se entiende que deberían estar resguardadas. La Ley N° 9.739 protege específicamente "Modelos o creaciones que tengan un valor artístico en materia de vestuario, mobiliario, decorado, ornamentación, tocado, galas u objetos preciosos". Para ser protegidos por derecho de autor, deben cumplir con la característica de **originalidad**, entendida como la proyección de la personalidad del autor. No importa el destino de la obra (comercial o estético) ni su mérito artístico.

Sombreros y Peinados: Al formar parte del vestuario y de la propuesta estética general, si poseen la suficiente **originalidad y valor artístico**, podrían ser objeto de protección por derecho de autor. Sin embargo, la jurisprudencia ha rechazado la protección si no se cuenta con un soporte material que permita inferir la autoría y originalidad²⁷.

Mencionamos algunas características del Derecho de Autor:

Nacimiento automático: El derecho de autor **nace con la creación de la obra**. No se requiere registro para que la obra esté protegida.

Registro facultativo pero recomendado: A pesar de su carácter automático, el **registro ante la Dirección Nacional de Derecho de Autor es altamente aconsejado** para facilitar la prueba de autoría y proteger las obras. Rosario Viñoly recomienda registrar y mantener los bocetos iniciales y sus transformaciones como prueba, y las **fotos y videos** también sirven como prueba de autoría y estilo creativo. DAECPU no lleva un registro específico de diseños, pero el Centro de Documentación tiene fotografías de todos los conjuntos y sus actuaciones.

Asimismo el Museo del Carnaval, ha estado trabajando activamente para documentar y conservar estos elementos, realizando exposiciones sobre vestuario y maquillaje, y buscando trajes de años anteriores para sus retrospectivas así como enriqueciendo el acervo documental fotográfico.

Derechos morales y patrimoniales: El autor posee derechos morales (inalienables e imprescriptibles), como el derecho a la mención de su nombre y a la integridad de la obra, y derechos patrimoniales o de explotación (temporales y negociables), que incluyen la reproducción, distribución y comunicación pública.

Reconocimiento de la Autoría: En el concurso, las menciones especiales se atribuyen a quien diseña el vestuario o maquillaje. Para obras colectivas, debería haber un **acuerdo claro y escrito entre las partes** sobre la titularidad y el uso. Si el diseño se utiliza para comercializar un producto, la autorización debería ser por un tiempo limitado.

Prohibición de copia: El reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2025 penaliza la **falta de originalidad, imitación o copia** de escenas, diálogos, maquillajes, vestuarios o coreografías concebidas por otros autores. Se busca promover la creatividad y originalidad.

27 Tribunal de Apelaciones en lo Civil de 1er Turno (TAC 1), Sentencia N° 32/2009 de 15 de abril de 2009, Ministros: Salvo, Castro -r., Vázquez. Esta sentencia se encuentra inserta como material de jurisprudencia uruguaya dentro de la publicación actualizada al 22 de enero de 2025: ‘La Propiedad Intelectual en Uruguay’, por Beatriz Bugallo.

3.2.2 Protección bajo la Propiedad Industrial

La propiedad industrial protege creaciones intelectuales con aplicación industrial.

Diseños Industriales: Un diseño industrial es el **aspecto ornamental o estético de un artículo** y puede tener características tridimensionales (forma o superficie) o bidimensionales (motivos, líneas y colores). Para ser protegidos, deben ser **originales, tener un carácter ornamental y ser susceptibles de aplicación industrial o artesanal**. La protección nace con la **concesión administrativa del registro**. El logotipo de un festival, por ejemplo, puede protegerse como diseño industrial, comprendido en la Clase 32 del Arreglo de Locarno, por ley N° 17.146 del Acuerdo Internacional. De igual modo, podría ser protegible bajo esta figura de la propiedad intelectual los sombreros y vestuarios, al igual que los bocetos del diseño de maquillaje.

Acumulabilidad de Protecciones: Una particularidad importante del derecho uruguayo es que la reforma de la Ley de Derechos de Autor de 2003 **dejó sin efecto la acumulación de protecciones** bajo derecho de autor y propiedad industrial. Esto significa que el creador, generalmente, **debe optar por una u otra**. Sin embargo, la jurisprudencia ha considerado que un diseño podría ser protegido como marca tridimensional una vez finalizada su protección como diseño industrial, como en el caso de las sandalias CROCS. Por lo que el diseño industrial y la obra artística aplicada (derecho de autor), son dos vías principales para la protección tanto de vestuario como de maquillaje.²⁸

3.3 Desafíos y particularidades en el Carnaval Uruguayo

La aplicación de la propiedad intelectual en el Carnaval se enfrenta a desafíos únicos derivados de su naturaleza y dinámica por una serie de factores entre los que destacamos los siguientes.

Información dispersa y no sistematizada: Existe una **controversia y falta de información sistematizada y organizada** sobre fichas técnicas, vestuarios y maquillajes, con gran parte de la información basada en la oralidad. José Arisi, fotógrafo oficial de DAECPU, ha documentado exhaustivamente los vestuarios y maquillajes, pero esto no es una práctica generalizada entre los conjuntos.

Dinámica del Concurso: Los diseños de maquillaje, peinado y vestuario pueden cambiar o complementarse **rueda a rueda** durante el concurso. Esto impide contar con ellos previamente, a diferencia del libreto, dificultando un registro formal anticipado.

Escasa valoración del patrimonio: Existe una percepción de escasa valoración del trabajo creativo por parte de los propios carnavaleros, lo que contribuye a la pérdida de material histórico. Juan Castel, encargado del Centro de Documentación del Museo del Carnaval, ha manifestado que históricamente el material llega poco al museo debido a la "no valoración del trabajo que producen" en el ambiente carnavalero. Castel indica que un objetivo del museo es "generar conciencia en los dueños de los conjuntos, en los carnavaleros, en los componentes, en los diseñadores, del valor patrimonial que tienen las cosas que ellos usan y fabrican".

Copia y plagio: La copia o el plagio es algo "moneda corriente en Carnaval" y no se le da suficiente seguimiento. El reglamento del concurso oficial penaliza la falta de originalidad o la imitación. La delgada línea entre la inspiración y la copia es un desafío constante en el rubro. Rosario Viñoly señala que el fácil acceso a material visual en redes sociales lleva a que se vea como un "archivo" del que tomar y transformar, sin reconocer la autoría original.

Profesionalización técnica: A pesar de los desafíos, la parte técnica del carnaval, especialmente el vestuario, ha sido el primer ámbito en profesionalizarse. Existen técnicos y diseñadores creativos que disponen de recursos para crear elementos con un vuelo interesante, nutriéndose de diversas fuentes como el grotesco, lo fantástico, el color y el brillo, y géneros teatrales tradicionales.

28 Bugallo Beatriz: *Propiedad Intelectual*. Pronunciamento específico cita de Sentencia N° 26 de 9 de febrero de 2021 del Tribunal de lo Contencioso Administrativo (TCA), con Ministros Salvo -r., Gómez, Vázquez, Corujo, Klett.

3.4 Recomendaciones para la Protección y Registro

Para mitigar los desafíos y asegurar una mejor protección de estas creaciones artísticas, se sugieren las siguientes acciones:

- **Registro Formal:** Se recomienda a los diseñadores y artistas **proteger sus obras registrándolas** ante la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Aunque el registro es facultativo, proporciona una prueba sólida de autoría y propiedad en caso de disputa.
- **Documentación Exhaustiva:** Es crucial mantener un archivo detallado de **bocetos iniciales y sus transformaciones**, así como **fotos y videos** de las creaciones, ya que estos pueden servir como prueba de autoría y estilo creativo. Las iniciativas como la de Alicia Teibo de fotografiar maquillajes y vestuarios antes de las actuaciones son valiosas para este registro.
- **Acuerdos Claros y Escritos:** Es fundamental establecer **acuerdos claros entre las partes** (diseñador, agrupación, director) sobre la titularidad, el uso y la posible comercialización de las obras. Especialmente si un diseño se utiliza para la promoción de un espectáculo, el autor debería estar informado y la autorización debería ser por un tiempo limitado.
- **Sensibilización y educación:** Promover la **concientización sobre la importancia de la propiedad intelectual** y el respeto a los derechos de autor entre todos los actores del Carnaval es esencial, incluyendo al público y al personal del festival. Los organizadores de festivales pueden utilizar avisos y advertencias para informar sobre los derechos de PI.
- **Esfuerzos Institucionales de Preservación:** La Intendencia de Montevideo y el Museo del Carnaval han comenzado a **registrar y archivar** el material fotográfico y audiovisual de los espectáculos desde 2016, incluyendo vestuarios y propuestas estéticas. Estos esfuerzos son vitales para la conservación y el acceso a estos acervos culturales, aunque se reconoce que "falta mucho y hay mucho más por hacer" en la organización y rescate de material disperso. La colaboración entre DAECPU y el Museo del Carnaval para centralizar y organizar estos archivos sería muy positiva.

3.5 Propiedad Intelectual viene haciendo ruido

La protección tanto del vestuario como del maquillaje carnavalesco bajo la Propiedad Intelectual constituye un campo fértil para el estudio jurídico. La naturaleza híbrida de estas creaciones, entre la funcionalidad y la artísticidad, obliga a realizar un análisis cuidadoso de las normas de derecho de autor y diseño industrial. Asimismo, la correcta determinación de la autoría y la titularidad de los derechos patrimoniales es crucial para la gestión y explotación de estas obras, especialmente ante el creciente potencial de la industria del merchandising. De igual modo, es imperativo conciliar la protección de los derechos de los creadores con la rica tradición de innovación y reinterpretación que caracteriza al Carnaval, buscando un equilibrio que fomente la creatividad sin coartar la evolución cultural del mismo.

En suma...Este trabajo pretende dejar trazado el inicio de un camino que ya está siendo transitado, quizá como insumo a nuevas investigaciones pueda servir de aporte para allanar un camino en el que aún hay mucho por hacer. Profesionalización creciente del Carnaval que debe ser equiparada desde la incorporación de nuevos actores que acompañen nuevos cambios y rubros para darle mayor solidez profesional, además de calidad al espectáculo, resguardando y cuidando los diferentes ámbitos laborales y haciéndolos visibles. Por lo que, una gestión estratégica de la propiedad intelectual es vital para el desarrollo sostenible, la viabilidad económica y la preservación del incalculable patrimonio cultural que el vestuario, maquillaje y los elementos estéticos representan en el Carnaval uruguayo. Así como la colaboración entre creadores, agrupaciones e instituciones es fundamental para proteger y valorar estas expresiones artísticas tan arraigadas en la identidad del país.

“Una historia precisa del vestuario de murga está aún por nacer. Permanece atesorada en la memoria de emblemáticas personalidades representativas de la murga y dispersa en los archivos fotográficos. Como ha ocurrido con el diseño de vestuario para cine, el tema se ha visto relegado como algo de importancia secundaria y aguarda una paciente labor de investigación”.

Anderson, C. (2008). *La magia del disfraz.*

El vestuario de la murga uruguaya a través de un siglo. Museo del Carnaval.

Bibliografía

Bugallo, Beatriz. (2025). *La Propiedad Intelectual en el Uruguay*: (Selección y compilación; Rev. enero 2025).

DAECPU. (2024). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2024.*

<https://www.daecpu.org.uy/reglamento2024.pdf>

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (n.d.). Portal. Recuperado el 19 de julio de 2025, de <https://www.wipo.int/portal/es/>

Pérez Da Luz, F. (2019). *Vestuario de murga uruguaya: Análisis de los conjuntos Agarrate Catalina y Los Diablos Verdes en los años 2003, 2011 y 2019* (Tesis de grado, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Escuela Universitaria Centro de Diseño).

Real Academia Española. (2024). Vestuario y Sombrero. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.).

<https://dle.rae.es/vestuario?m=form> Reglamento(2025). Resolución Nro.: 5258/24

https://eva.fder.udelar.edu.uy/pluginfile.php/565596/mod_resource/content/1/2025%20Reglamento%20Desfile%201747939678970.pdf

Entrevistas e intercambios con profesionales del rubro

AriSi, José: 1964 - Montevideo, Uruguay: *Periodista y fotógrafo*. Conversatorio y entrevista en materia carnaval, quien tiene a su cargo en D.A.E.C.P.U el centro de documentación.

Castel, Juan: Montevideo, Uruguay: *Encargado del Centro de Documentación del Museo del Carnaval*. Conversatorio y recorrida a su cargo de la historia "Tras bambalinas" del Carnaval.

Viñoly, Rosario. 1956 - Montevideo, Uruguay. Entrevista a Rosario Viñoly: destacada *Maquilladora y vestuarista*. Propiedad Intelectual en Maquillaje y Vestuario (Conversaciones informales y entrevistas realizadas como parte del proceso de investigación).

Rosa, Ricardo. Quien se autodefine como *Sombrero y Realizador teatral* (Conversaciones informales y entrevistas realizadas como parte del proceso de investigación).

4 Apartado sobre escenografía en el Carnaval y la Propiedad Intelectual.

Alexander Maino Aguiar

4.1 Introducción

La escenografía ha tenido un gran desarrollo desde lo que fue en sus comienzos. Se ha desarrollado junto con el carnaval desde el inicio de éste, siguiendo sus cambios y variaciones, y teniendo su mayor impacto, como es de esperarse, en el área de los tablados. En sus comienzos los tablados populares, tradición que se está buscando recuperar, hoy día en los grandes tablados y el teatro de verano.

La escenografía tiene que ver, claramente, con decorados fijos; principalmente dado el carácter teatralizado de nuestro carnaval uruguayo, aunque cabe resaltar que hay algunos autores que defienden la idea de que todas las agrupaciones carnavaleras tienen escenografía, a su manera. Esta teatralización ocurre principalmente en el carnaval montevideano, que, a diferencia de otros, a comienzos del siglo XX “había adquirido un perfil en que estaban delimitados, de manera cada vez más nítida, las fronteras entre actores y espectadores. El carnaval vivido cedió paso a un carnaval bailado, cantado y hablado.” (Alfaro & Ibarlucea, 2016). Se dio la transición de un carnaval interactivo a un carnaval más espectacularizado y masivo, donde el espectador es un sujeto pasivo.

Los inicios de la escenografía en el carnaval uruguayo se dan en los decorados de los escenarios de barrio, los tablados populares, que surgieron a principios del siglo XX y continuaron hasta la década de 1960, fecha en que entraron en crisis. De estos tablados llegaron a verse hasta 300 instalados en distintas zonas de la ciudad, siendo de los más emblemáticos: Tablado de La Aguada, origen de Asaltantes con Patente; Tablado de Paso Molino, origen de Araca la Cana; Tablado de La Teja, origen de Los Diablos Verdes. En ellos actuaban las agrupaciones y también formaban parte de un concurso específico de tablados a nivel general de Montevideo. Estos tablados populares estaban fuertemente caracterizados y personalizados en función al barrio al que pertenecían, ya que estaban decorados por sus propios vecinos. Los cambios que se fueron dando en ellos con el transcurso del tiempo estuvieron relacionados, naturalmente, con el discurrir histórico y social de los vecinos y el barrio.

Se cuenta con registros de estos decorados, de los espacios más populares, y de su acompañamiento social desde inicios del siglo XX.

A lo largo del siglo XX se pudo ver una transformación de las escenografías en cuanto a su temática, que se debió a las sucesivas olas de inmigrantes europeos que fueron llegando al país (se estiman unos 600.000 sólo entre 1860 y 1920). Estos inmigrantes tuvieron una gran influencia cultural y proponían temas históricos: los clásicos de sus propios carnavales, sus figuras tradicionales. Se habían instalado en nuestra sociedad, y fue en esa época que se vieron dragones, quijotes, arcos y estructuras, entre otros.

Con el transcurrir del tiempo hubo una integración social y una construcción de la identidad propia que fue modificando al carnaval en todas sus expresiones, y por tanto a las escenografías. Se comenzó a utilizar elementos escénicos que acompañaran las temáticas y escenas cotidianas locales, ya con personajes de nuestra propia historia y literatura.

Cuanto más nos acercamos a los tiempos contemporáneos más notamos grandes transformaciones escénicas ocurridas debido a los grandes avances artísticos y tecnológicos. Hasta la década de 1980, lo común era que las escenografías se limitaran a paneles de fondo que ambientaban la escena. Los espectáculos no eran “a telón abierto”, ya que se requería que se cerrara el telón entre un cuadro y otro para permitir el cambio de escenografías a los conjuntos que así lo planificaran. Los espectáculos “a telón abierto” fueron posibles gracias a la implementación de distintas técnicas que permitían que la escenografía fuera cambiando a medida que se sucedían las escenas. Estas técnicas innovadoras (traslado de paneles y utilerías, corrimientos de telón o nuevas formas de trasladar,

rotar, quitar o incorporar) muchas veces hicieron posible el despliegue de grandes volúmenes de elementos escenográficos que ocupaban el escenario en toda su extensión. Estos cambios se integraron al desarrollo del espectáculo con movimientos ensayados, como parte de una puesta en escena ejecutada por los propios artistas con reglamentaciones en cuanto a cantidad de componentes en escena.

Hasta principios de la década de 1990 las escenografías eran pensadas y diseñadas para su funcionamiento tanto en tablados como en el concurso del teatro de verano, momento en el cual se sumaban muchos elementos escenográficos no mostrados en las instancias anteriores por la limitación de espacio. Es decir, en los tablados se utilizaba una parte de la escenografía total que aparecía en el concurso. En esa época, con la profundización de la “teatralización” del carnaval y la instalación de una clara prioridad de la competición por sobre otros elementos carnavalescos (participación, festividad, etc.), las escenografías, como todos los componentes del espectáculo, empezaron a ser diseñadas específicamente para el concurso y para el escenario del teatro de verano, y a los tablados se destinan otros elementos catalogados como “más aptos para tablados”.

Ya en el siglo XXI las escenografías fueron cada vez más espectaculares en cuanto a los volúmenes, transformaciones y efectos que se hacían en sus movimientos, que a veces no solo tenían la función de ambientar, sino que fueron utilizadas en algunos casos como apoyo al guión. En este contexto, la escenografía y la utilería pasaron, así como los artistas, a trascender el escenario.

En tiempos de pandemia, buscando formas de solucionar el inconveniente de las aglomeraciones en el escenario (debe considerarse que en un escenario se reúnen integrantes, organizadores, técnicos, jurados, prensa, allegados, entre otros) durante la preparación del espectáculo, y también como forma de economizar en la producción, se aprobó la utilización de pantallas gigantes para la ambientación. El proceso de desarrollo en esta área ha comenzado, pero es reciente, por lo que tomará algo de tiempo para llegar a conocer todas las posibilidades; el peso visual de las imágenes en la escena y el manejo de televisión y fotografía con esos fondos digitales. Este cambio radical trajo consigo la disminución de la tarea del artesano y la incorporación de un nuevo actor, el diseñador gráfico.

4. 2 Escenografía y Derechos de Autor

La escenografía puede ser protegida por el derecho de autor, como lo es cualquier obra de arte, ya que es una manifestación de la personalidad de su creador. Éste le imprime un fragmento de su esencia que la hace única, y tiene sobre ella todos los derechos correspondientes a su calidad.

En carnaval no está muy definida la titularidad de los derechos morales, ya que por lo general los grupos no tienen el nivel de profesionalización necesario para tener a un miembro, un escenógrafo profesional en este caso, que se encargue específicamente de la escenografía. Todos los integrantes del grupo, o gran parte al menos, intervienen en la creación de la misma. Bien se podría hablar de una titularidad colectiva de los derechos, aunque no existe un registro que los respalde. Quitando música y letras, que gozan de la protección de AGADU y su registro del pequeño derecho, el resto de aspectos tales como iluminación, maquillaje, escenografía, carecen de un registro propio, general y oficial, más allá del registro fotográfico privado que pueda o no tener cada grupo o artista, que facilite su defensa ante casos de plagio. Esta situación se da porque para ello se necesitaría al Estado, pero se vería con muy malos ojos que éste interviniera, más de lo que ya hace, en un evento cultural con una impronta tan crítica con el poder y el gobierno.

En el caso de las letras y la música es mucho más simple, porque son facetas que entran en el terreno de lo que ya es protegible, no es necesario que el Estado disponga nuevas regulaciones; y, además, se tiene un gran interés en que así sea. Es por ello que AGADU se encarga de su registro, pero es probable que nunca lleguemos a ver un registro de escenografía; aunque con la transición que se está dando de los elementos físicos a los diseños gráficos es posible que los primeros terminen quedando obsoletos y pase a ser carente de sentido.

Cuando se da un caso de plagio, los creadores de las obras (principalmente maquillaje, escenografía, coreografía), por lo general, no buscan resolver estas cuestiones sobre titularidad de derechos en los juzgados, esta es la razón para que haya tan poca jurisprudencia sobre el tema. Tienden a pasar por alto estas cuestiones, y esto se debe principalmente a cuatro cosas: a) el carácter “pasajero” del carnaval. Cuando terminó el carnaval hay que comenzar a preparar la actuación del año siguiente, por lo que no hay suficientes recursos (dinero y tiempo) para llevar adelante un litigio; b) la cultura interna del carnaval. Es el espíritu que existe de “en carnaval se vale todo”; c) la existencia de mecanismos internos, ejercidos por el jurado, de castigar estas actitudes dentro de la propia festividad y concurso; d) (este punto es exclusivamente para los trabajadores independientes del carnaval) por el miedo a ser tachados de “metelíos”; perdiendo así, muy probablemente, la oportunidad de volver a ser llamados para un próximo trabajo, y no sólo por la persona o agrupación con la que se tuvo el problema. Estos aspectos antes mencionados, sumados a la falta de un registro que ampare a los artistas y al carácter informal en la contratación, normalmente causa la violación de los derechos de autor de los artistas carnavaleros.

Como ya vimos, el derecho a la reproducción y el derecho de paternidad son difíciles de aplicar en la realidad, pero una práctica que se da ampliamente es la compra y venta de elementos de carnaval, tales como escenografía y vestuario, para su reutilización. Es normal que las murgas del interior compren elementos a las murgas de Montevideo o, más en los límites fronterizos, a las murgas argentinas o brasileras para su posterior reutilización.

4.3 Conclusión

El derecho de autor acompaña al ser humano y a los creadores desde hace milenios, por ello conocemos la *Iliada* de Homero (S. VIII a.c.) o los *Diálogos* de Platón (S. IV a.c.), entre muchos otros ejemplos. Se hace evidente la gran importancia que tiene para el hombre el asociar la creación a su hacedor; incluso desde tiempos tan remotos como los mencionados, y también desde tiempos aún más remotos que esos.

El carnaval, desde sus comienzos y abarcando los diversos elementos carnavalescos que existen hoy en día (escenografía, música, vestuario, maquillaje, iluminación), como toda obra artística, no quedan para nada fuera de esta necesidad y búsqueda de reconocimiento. Los derechos de autor en el carnaval, tanto morales como patrimoniales, existen para todas las figuras, aunque en la realidad, por ciertas circunstancias, se respeten en menor medida de lo que se debería y haya una desprotección hacia el artista que no los ve reconocidos.

En cuanto a la protección específica de las escenografías de Carnaval por el Derecho de Autor queda planteado el debate por la circunstancia de identificar una intersección entre la creación artística efímera y el necesario reconocimiento jurídico de la titularidad que corresponde a las obras intelectuales.

Desde el punto de vista legal, las escenografías constituyen una materialización de la creatividad del escenógrafo o del equipo responsable, que se integra por elementos visuales de diversa índole, sean plásticos y simbólicos. Ellos comunican un mensaje estético propio. Cuando el conjunto de tales elementos presenta originalidad —es decir, reflejan la personalidad del autor y no se trata de soluciones técnicas o funcionales a una necesidad de la presentación artística—, queda fundamentado el cumplimiento de la condición de legalidad para ser obras protegidas por el Derecho de autor, Ley N.º 9.739 y tratados internacionales ratificados por Uruguay.

El carácter temporal o utilitario de la escenografía, vinculado a su destino festivo y colectivo, no excluye su tutela jurídica. Se trata de la independencia del destino de la obra, tratándose de la identificación de obras protegidas. Por otra parte, el Derecho de autor tampoco exige un nivel de permanencia ni duración como condición de protección: las obras efímeras son una realidad en pluralidad de disciplinas expresivas. De manera que, las escenografías diseñadas para el Carnaval —ya sean en el caso de murguistas, parodistas, comparsas o humoristas— merecen protección

como obras visuales, mientras evidencien originalidad en la concepción del espacio escénico, el uso del color, la disposición de los elementos o la integración simbólica con el espectáculo, y demás parámetros de expresión o materialización que se evalúen.

La existencia de la obra implica la atribución de autoría: hay que ver, en la realidad, quiénes aportaron su intelecto directamente en la expresión material resultante. Puede tratarse de más de un titular, incluso desde realidades y destrezas distintas. Ante las dudas en casos concretos, será cuestión de prueba.

La aplicación del Derecho de Autor implica, también, que la reproducción fotográfica o audiovisual de las escenografías, así como su reutilización o adaptación en otros contextos, requieren la autorización de sus titulares, salvo en los supuestos de excepciones o usos por terceros que deban ser admitidos por los titulares, según la previsión legal.

En definitiva: la tutela autoralista de las escenografías de Carnaval implica el reconocimiento de derechos morales y patrimoniales de sus creadores. Se trata de creaciones artísticas, sea elaboradas individual o colectivamente, cuya gestión de derechos dependerá de diversos factores de las circunstancias, así como de la voluntad de los titulares de derechos involucrados.

Se pueden encontrar imágenes sobre escenografías de Carnaval:

Intendencia de Montevideo. (s.f.). *Montevideo en Carnaval* [Galería de imágenes].

<https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/montevideo-en-carnaval#>

Alfaro, M., & Ibarlucea, L. (2016). *De la bacanal al escenario: consolidación del carnaval teatral en Uruguay*.

Bibliografía:

Alfaro, M. (s.f.). *La murga: voz y sentimiento popular*. Academia.edu.

https://www.academia.edu/24955942/La_murga_voz_y_sentimiento_popular

AriSi, J. (2020). *Sociedad Carnavalesca – La conjetura*. Gussi

García Valdés, C. C. (2018). *Carnaval y teatro*. *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 13(1), 25-55.

<https://doi.org/10.15581/008.13.27012>

Lucca, J. B., Logiódice, M. J., & Al-Azraki, A. (Eds.). (2021). *Teatro y política en perspectiva comparada*. UNR Editora.

<https://rephip.unr.edu.ar/items/4ea501f0-926a-4a04-9a49-cb36c36eed3>

Lucca, J. B., & Di Lorenzo, L. (Eds.). (2018). *Memoria e identidad en las artes escénicas de Rosario*. Glosa.

https://www.academia.edu/43460923/Libro_Memoria_e_Identidad_en_las_artes_escenicas_de_Rosario

Quijano Sosa, D. R. (2018). *La murga, teatro de carnaval: Apuntes para la incorporación a lo teatro-céntrico*. *Revista SIC*, 21, 1-15.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9211751.pdf>

Remedi, G. (2018). *Teología del carnaval: Las máscaras religiosas del teatro en los tablados*.

<https://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Carnaval.htm>

Remedi, G. (2021). Investigar otros teatros: El teatro en el interior en Uruguay, un teatro invisibilizado. *Telón de Fondo*, 33, 42–49.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/download/10243/9150?inline=1>

Remedi, G. (2023). *La escena plebeya montevideana: Teatralidades populares de frontera*. *Revista [sic]*, (35), pp 14–31.

<https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/497>

Entrevistas:

Alberto Gómez, artista carnavalero. 17 y 22 de julio, 2025.

José AriSi, investigador en materia de carnaval y escritor. 17 de julio, 2025.

5 Coreografía y coreógrafos: obras y autores.

Beatriz Bugallo

5.1 Introducción

Las distintas actuaciones en los géneros del Carnaval tienen un componente muy importante de combinación de movimientos coordinados con expresividad o danzas propiamente dichas. Se denominan coreografías, son obras protegidas y objeto de derechos.

Como obras protegidas por el derecho de autor, las coreografías tienen un titular de derechos, que es el o los creadores personas físicas cuyo aporte intelectual determinó que existieran. Se trata del coreógrafo, sujeto de derechos.

Las coreografías que se utilizan pueden ser:

a realizadas específicamente para el espectáculo del Carnaval en el que se representan;

b realizadas por alguien ajeno al Carnaval;

c obras de dominio público, es decir, fueron creadas por autor o autores de cuyo fallecimiento transcurrieron más de setenta años;

d creaciones del folklore;

e expresiones de movimientos genéricos, digamos, que representan movimientos técnicos;

ser una combinación de algunas o todas las anteriores.

La posibilidad de utilización en los espectáculos de Carnaval dependerá del tipo de coreografía que se trate.

Trataremos a continuación algunos aspectos de la coreografía como obra protegida y de los coreógrafos, para luego hacer referencia a aspectos que los relacionan con el Carnaval.

5.2 Coreografía.

5.2.1 Concepto

Por su origen etimológico coreografía proviene del griego “koreos” que significa danza o movimiento y “grafía” que significa expresar, escribir. Quiere decir, entonces la notación de movimientos de la danza.

Si bien originalmente la coreografía se relaciona con la expresión gráfica de movimientos de danza, hoy se la define como una obra intelectual que consiste en la expresión de secuencias de movimiento con o sin música. Es una obra protegida por Derecho de autor.

Para la doctrina latinoamericana la coreografía es una obra de artes escénicas. Se caracteriza por la complejidad de los elementos que muchas veces pertenecen a diversos campos de la actividad creativa, así como por la frecuente conjunción de varias personas en la autoría y la define como “la representación bailada de piezas musicales” (Bercovitz, 1997, p.176). Agrega este autor que también se protege la sucesión de gestos y movimientos en función de una estructura armónica organizada.

No solamente se protege como coreografía un planteo formal, sucesivo de movimientos pautados y ensayados. En una concepción más moderna, se sostiene que aún un espectáculo callejero, puede ser una obra protegida.

Finalmente, en torno al concepto de coreografía es fundamental destacar que se trata siempre de una composición de diversos elementos, de muy diverso origen, de diverso régimen de titularidad, conjugados en torno a una idea expresiva creativa.

5.2.1 ¿Cuándo se protege una coreografía?

Para ser obra protegida debe presentar originalidad, como proyección de la personalidad del autor, su impronta personal. No hay pronunciamientos definidos sobre criterios de originalidad en relación con las obras relacionadas con la danza en jurisprudencia ni en doctrina. Se destaca al respecto que, particularmente en cuanto a las obras coreográficas, no hay que confundir originalidad con estilo de danza o estilo personal.

Las coreografías originales se protegen por el derecho de autor. Esta protección se basa en el reconocimiento como obras en el sentido jurídico. El Convenio de Berna para la protección de la propiedad literaria y artística de 9 de setiembre de 1886, con sus modificaciones hasta la enmienda del 28 de setiembre de 1979 (aprobado en Uruguay por Decreto Ley 14.910 de 19 de julio de 1979), que constituye la base del sistema internacional de derechos de autor, menciona explícitamente en su artículo 2(1) las "obras coreográficas y las pantomimas" entre las creaciones protegibles.

En el derecho uruguayo, el artículo 5 de la Ley 9.739 de 17 de diciembre de 1937 y sus modificativas, al enumerar las obras protegidas, hace referencia a "Obras coreográficas cuyo arreglo o disposición escénica "mise en scène" esté determinada en forma escrita o por otro procedimiento.". De manera que, si bien la exigencia original, de 1937 es la escritura, el legislador fue suficientemente previsor como para dejar abierta la posibilidad a la evolución tecnológica.

Constituya o no un requisito, la efectiva fijación es muy importante para una clara determinación del derecho.

Una vez definida la coreografía, fijada en la medida de la necesidad requerida según el sistema jurídico, queda por considerar si realizar o no el registro pertinente. Para que existan los derechos del autor no es necesario ningún tipo de registro, como sucede con cualquier otra obra. No obstante, se puede registrar en el Registro de derechos de autor a cargo de la Biblioteca Nacional, en el caso de Uruguay.

La inscripción tiene efectos en cuanto a fecha cierta, por la intervención pública al respecto. También podría ser protocolizado ante Escribano un ejemplar de la coreografía fijada con igual efecto de fecha cierta. El registro no es constitutivo de derechos, recordamos que basta con que exista la obra, en este caso coreografía, para que exista un autor con derechos.

En algunos países hay entidades privadas como federaciones de danza y similares que ofrecen la posibilidad de un registro privado, pero que no tiene más alcance que el contractual.

En cuanto a los elementos que pueden ser protegibles, la protección de la propiedad intelectual abarca diversos aspectos de la coreografía. Alcanza a los siguientes:

- secuencia integral, combinación completa de movimientos que conforman la obra;
- fragmentos sustanciales, secciones identificables que poseen originalidad por sí mismas;
- elementos distintivos, secuencias particulares que caracterizan la obra;
- estructura dramática, la organización narrativa o emocional de la pieza;
- relación con la música, la sincronización específica con una composición musical.

Finalmente, destaquemos que hay ciertos elementos que no son protegibles, quedan fuera del ámbito de protección, aún cuando puedan ser fundamentales en una danza en particular. Nos referimos a:

- pasos básicos o técnicas estándar (plié, arabesque, entre tantas);
- movimientos dictados por la funcionalidad;
- estilos generales (ballet clásico, hip-hop, etc.);
- ideas coreográficas abstractas no expresadas.

La incorporación de estos elementos en una coreografía no genera derechos de exclusiva sobre los mismos, podrán ser incorporados en otras coreografías. Se valora el efecto general de la conjunción de expresiones de la danza.

5.3 El coreógrafo y sus derechos

5.3.1 Concepto

El coreógrafo es la persona que crea y diseña coreografías, es decir, define, compone, las secuencias de movimientos para los bailarines que las interpretarán. Su trabajo abarca desde la concepción de la idea hasta la puesta en escena. Se suele distinguir dos actividades en el trabajo del coreógrafo: la creación propiamente dicha, la concepción de la obra y la puesta en práctica o realización que implica la dirección de los distintos esfuerzos, recursos y talento de artistas intervinientes, que llevarán adelante la representación o comunicación pública de su obra.

El coreógrafo es un autor.

En su actividad creativa puede incluir tanto la creación de movimientos, ritmos y estilos ajustados o no a una música o ritmos que cuenten una historia, como la selección de música, en su caso, según el ritmo, melodía y mensaje que quiere transmitir.

En ocasiones se denomina coreógrafo a quien está interpretando una coreografía de otro autor y, como tal, interpreta las pautas de la notación correspondiente para la reproducción de dicha obra ajena. No es una expresión técnicamente precisa. No hay autoría de la coreografía en ese caso.

En la realidad muchas veces la coreografía surge del esfuerzo colaborativo de más de una persona. Recogiendo dicha realidad, varias legislaciones, entre ellas la uruguaya, consagran una presunción de colaboración al respecto. Concretamente, en nuestro derecho, el artículo 28 de la Ley 9.739 ya mencionada establece que “Se presume la colaboración, salvo constancia en contrario:” (...) “D) En las obras coreográficas y pantomímicas.”. Como vemos es una presunción simple, basta la referencia en contra para que la atribución sea a una sola persona física.

Como en cualquier caso, la atribución de autoría en la actividad creativa del mundo de la danza es un tema de hecho: quien ha realizado las actividades que llevan a la creación de una expresión de danza, serán los autores y podrán ejercer los derechos correspondientes.

5.3.2 Derechos de los coreógrafos

Los coreógrafos como autores, actuando individualmente o en colaboración entre dos o más, pueden ejercer los derechos morales y patrimoniales que corresponden a todos los autores. Como derechos morales tenemos, en particular: *derecho de mención del nombre del o de los autores*, *derecho a la integridad de la obra*, *derecho a la modificación*. En esta dimensión los propios titulares de los derechos, aún cuando hubieren cedido la titularidad de los derechos de explotación están legitimados para la vigilancia sobre el respeto que a la integridad de su obra se tenga en sucesivas representaciones, así como a controlar la mención de su nombre. Tendrán iguales facultades los herederos de los coreógrafos una vez estos últimos fallecieron por un lapso post mortem autor de 70 años. Asimismo, si no existieren herederos el propio Estado, en los términos de cada legislación nacional, puede ser responsable y actuar por la integridad de las obras culturales.

Los derechos patrimoniales básicos se enumeran a continuación. el derecho de reproducción, de distribución, de comunicación pública, de transformación, así como todo otro derecho que implique una explotación económica.

Derecho de reproducción en relación con las coreografías: que tiene lugar cuando los titulares autorizan que su coreografía la lleve adelante otra persona u otro grupo de baile, así como cuando se sacan fotos o graban imágenes por cualquier medio tecnológico, representativas de secuencias coreográficas.

Derecho de distribución: que se relaciona con la coreografía o sus secuencias originales que se encuentren reproducidas en soportes y circulen comercialmente.

Derecho de comunicación pública: determina la posibilidad de que la coreografía pueda ser representada en público o con acceso al público. Es decir tanto en un escenario de tipo teatral, como

incorporada en una obra audiovisual que se exhibe, transmitido por cualquier medio televisivo o a disposición en internet, por citar ejemplos.

Derecho de transformación: significa que cualquier otra dimensión de utilización que se quiera dar, con cambios necesarios para que se ejecute en otro género artístico esa coreografía, por ejemplo en un video juego, debe ser autorizado por el coreógrafo que lo condicionará según su voluntad.

En definitiva, si una persona – un empresario u otro artista – quiere utilizar comercialmente una obra coreográfica lo primero será identificar al autor o titular de los derechos de autor (Waelde et al, 2014, p. 4), como sucedería con cualquier otra obra. A partir de ahí quedará definido quien dispone y controla la posibilidad de su utilización.

5.4 Coreografías y coreógrafos y su actuación en el Carnaval.

A partir de los conceptos y lineamientos de protección en el derecho uruguayo mencionados podemos formular algunos comentarios sobre las obras coreográficas y los derechos de los coreógrafos, sea en el Carnaval o – en realidad – en cualquier otro escenario de festival o actuación.

Las obras coreográficas que se representen en Carnaval deben contar con el consentimiento de su autor o titulares de los derechos autorales correspondientes.

Puede tratarse de un autor que las haya creado en especial para una de las agrupaciones, por ejemplo. En ese caso, si toma alguna parte de una coreografía ajena que tenga derechos de autor en dominio privado deberá contar a su vez con dicho consentimiento, salvo que se trate de derecho de cita. Si toma creaciones en dominio público o movimientos genéricos los podrá incluir libremente.

Tratándose de incorporación de danzas específicas de folclore tradicional en la mayoría de los casos se pueden incorporar libremente. En algunos países rigen sistemas que implican solicitar permiso o pagar, no es el caso de Uruguay.

Si se trata de una coreografía o parte de coreografía de una persona ajena a la agrupación carnavalesca que se trate, habrá que recabar expresamente la autorización para que pueda usarse en ese contexto de Carnaval.

Los coreógrafos, más allá de permitir el uso, deben dejar aclarados los demás derechos que implican control sobre su obra. En la actualidad, con las diversas transmisiones y retransmisiones de actuaciones que pueden darse, es lógico que sea necesario documentar autorizaciones de los diversos involucrados en cada instancia.

El gran desafío en estas creaciones en Carnaval es definir la frontera y límites entre los bienes públicos (creaciones inmateriales culturales de uso general y necesario respeto de su integridad) y la innovación creativa individual o colectiva de quienes formulan las coreografías. En definitiva, también: distinguir inspiración de la copia y de la innovación autoral. Esto no es nada fácil nunca en el ámbito creativo, menos lo puede ser en el contexto de fiestas culturales tradicionales y populares. La experiencia y el análisis irán facilitando conclusiones e identificando tendencias.

Bibliografía.

Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (1997) *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano coord. 2da. ed. Madrid: Tecnos.

Bugallo Montano, B. (2025). *La Propiedad Intelectual en el Uruguay*. Recuperado de: <https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

De Freitas, E. & Borggio, P. (1993) *Temas de derecho autoral*. Montevideo.

Grompone, R. (1977) *El Derecho de Autor en Uruguay*. Montevideo.

Valdés Otero, E. (1953) *Derecho de autor*. Montevideo: Facultad de Derecho de la Universidad de la República.

6 Derechos de los bailarines del Carnaval.

Beatriz Bugallo

6.1 Introducción

Los bailarines ocupan un lugar fundamental en el mundo artístico como intérpretes de obras coreográficas.

Así como la danza, coreografías y diversos movimientos son muy importantes en las distintas actuaciones de las agrupaciones carnavalescas, los bailarines tienen roles fundamentales tanto en las actuaciones del concurso oficial como en el desfile de Carnaval y de las Llamadas.

A la par de los bailarines se encuentra personas que desarrollan actividades de dirección o entrenamiento relacionados con el aporte artístico de los bailarines.

Veremos a continuación cómo se pueden definir estos roles y qué derechos tienen o pueden tener en un escenario de Carnaval o de festival en general.

6.2 Bailarines, concepto.

Un bailarín es un intérprete en tanto realiza una expresión artística personal de una obra coreográfica. La Ley le confiere derechos conexos sobre esa interpretación, que son aquellos que protegen a las personas que, sin ser autores originales, contribuyen con su talento a la difusión de obras intelectuales.

Ello implica reconocerle como sujeto de protección legal, independiente del autor de la obra que ejecuta, pues su actuación posee un valor artístico propio.

Además de los bailarines principales o solistas está el cuerpo de baile, integrado por profesionales de distinto nivel, que pueden ser: bailarín principal, primer solista, segundo solista, primer artista, cuerpo de baile, aprendiz. Cada grupo reconoce los roles o calidades que entienda preferibles.

De todas maneras, todos tienen el mismo estatuto de protección ante la Ley.

6.3 Derechos de los bailarines

Los derechos de los bailarines corresponden a la categoría denominada como “Artistas intérpretes o ejecutantes” en el derecho uruguayo. Se regulan en los artículos 36 a 39 de la Ley N° 9.739 de 17 de diciembre de 1937 de la Ley uruguaya.

Como derechos morales, está el *derecho a paternidad* de su aporte artístico, es decir el derecho a ser identificado como intérprete de la coreografía. También el *derecho de integridad*, o derecho a oponerse a cualquier deformación o *modificación* de su interpretación protegiéndolos contra lo que pueda perjudicar su reputación.

Como derechos patrimoniales se pueden identificar los siguientes:

a autorización de *fijación de la interpretación*, consentimiento para grabar su interpretación;

b *reproducción* o control sobre las copias de sus interpretaciones fijadas; un bailarín puede autorizar o prohibir que su interpretación sea capturada en cualquier formato: videos profesionales, registros de ensayos, grabaciones de presentaciones;

c *comunicación pública*, es decir autorización para transmitir o exhibir públicamente su interpretación, sea por televisión, plataformas de streaming, o presentadas en espacios públicos;

d *distribución* o control sobre la puesta a disposición del público de su interpretación fijada;

e remuneración equitativa, prestación que tienen derecho a percibir como compensación económica por el uso de sus interpretaciones.

Los derechos patrimoniales de los intérpretes tienen una duración de 70 años después de realizada la interpretación.

En principio la expresión personal del bailarín está sometida a algunas limitaciones, por la propia definición de su rol, dado que está bajo la subordinación creativa del coreógrafo y no tiene capacidad para modificar aspectos fundamentales de la obra.

Distinto sería si, solamente con autorización del coreógrafo-autor o de quienes lo sean, se admitiera a los bailarines como cocreadores. Solamente mediante autorización expresa se puede dar esta situación. En muchos procesos creativos contemporáneos, aportan elementos improvisados o personales que contribuyen sustancialmente a la obra final.

En algunos casos entre bailarines, directores de baile y coreógrafos puede tener lugar la cocreación en la práctica coreográfica. Puede tratarse de creación incorporada de los bailarines basada en tareas, composición instantánea, procesos de investigación colaborativa o la adaptación personalizada de una coreografía a un bailarín o a varios tomando sus aportes.

Habría que analizar las situaciones según la relevancia o significación para la obra coreográfica en su conjunto. En algún caso podría haber realmente cocreación al punto de coautoría o, incluso, de tener una nueva obra que sería derivada. En otros casos no serían modificaciones sino aportes de la personalidad del bailarín a su propia expresión.

6.4 Bailarines y su actuación en Carnaval

Los bailarines en los escenarios del Carnaval tienen que ajustarse en cuanto a su aporte artístico en los términos coordinados con el director del espectáculo, a menos que haya una tolerancia creativa especialmente pactada o admitida.

Usualmente ello implica sostener el rol o personaje tal como lo ha dispuesto el director o, si así es el caso, introducir aporte personales. En este último caso, solamente podría ser admisible, desde el punto de vista de la propiedad intelectual, con expresa autorización del autor de la coreografía.

Los bailarines tienen el control de su imagen y de su interpretación, en tanto puede oponerse a toda manipulación que les pueda causar grave perjuicio, art. 37 Ley N° 9.739. También puede exigir que su nombre acompañe al uso de la actuación, la divulgación del espectáculo donde participan.

Por otra parte, en cuanto a derechos patrimoniales, también deben autorizar toda fijación, reproducción de su actuación fijada, comunicación pública, distribución o transformación.

Es de estilo, por tanto, que dadas las diversas circunstancias de comunicación pública y circulación de grabaciones de los espectáculos, suscriban contratos en los cuales autorizan los diversos actos que hacen posible la comunicación y, en definitiva, comercialización de los espectáculos cuando tenga ello oportunidad.

Bibliografía.

Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (1997) *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano coord. 2da. ed. Madrid: Tecnos.

Bugallo Montano, B. (2025). *La Propiedad Intelectual en el Uruguay*. Recuperado de: <https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

Couture, E. (1947) El derecho intelectual del intérprete. *Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración*. N° 45. Montevideo.

De Freitas, E. & Borggio, P. (1993) *Temas de derecho autoral*. Montevideo.

Varela, C. (2003) Derechos conexos. *El nuevo derecho de autor uruguayo*. Montevideo: Universidad de Montevideo.

7 Personajes del carnaval y su régimen en la Propiedad Intelectual

Ruben López Dohir

7.1 Sobre los personajes que se analizan

Las figuras del Carnaval uruguayo estudiadas son: Escobero, Gramillero y Mama Vieja. Se trata de figuras cargadas de simbolismo, cultura y lucha ancestral.

El Escobero es el símbolo de protección y limpieza espiritual. En los comienzos de las comparsas, el escobero también conocido como el antiguo bastonero tenía un rol fundamental. Era el encargado de liderarlas y darles vida, marcando con su bastón el inicio y el final del Candombe. Su desempeño era visto como un presagio: si lo hacía bien, traía buena suerte a la comparsa, ya que sus movimientos “mágicos” espantaban las malas energías. Con su escobilla, simbólicamente abría el camino para asegurar una buena presentación del grupo. Su vestimenta es fácilmente reconocible: lleva una pieza de cuero que le cuelga por delante y por detrás de la cintura, cubriéndole las piernas. Representa la figura que “barre” los malos espíritus y energías negativas del camino para que la comparsa pueda avanzar con éxito. Su escoba no es solo un elemento coreográfico, sino un instrumento simbólico de purificación y de apertura de caminos. Es quien marca el rumbo de la comparsa y su baile está cargado de fuerza y misterio.

Gramillero símbolo de sabiduría ancestral y de medicina natural. Este personaje surge como heredero del antiguo Rey de la Sala de Nación. Representa al curandero, al brujo o al sanador, encarnando una figura esencial dentro del universo del Candombe. Su origen simbólico se vincula con la vida tribal africana, traída por los pueblos esclavizados desde África hace más de dos siglos. En sus movimientos y rituales pervive esa herencia cultural. El gramillero conserva gestos típicos de la espiritualidad africana, como el temblor constante de su cuerpo, que recuerda a un trance ritual. Es un guardián del saber ancestral, especialmente en lo que respecta al uso de plantas medicinales, conocidas como “gramillas”, de donde proviene su nombre: aquel que cura con hierbas. Suele llevar una pequeña maleta repleta de yuyos, adornada con rótulos como “Doctor” o “Brujo”. Su barba blanca y el bastón que sostiene le dan un aspecto de anciano, lo cual simboliza el profundo respeto que en la cultura africana se tiene por los mayores y su sabiduría.

Mama vieja es el símbolo de dignidad, resistencia y alegría como también de cultura y transmisora de herencia afrodescendiente. La figura de la Mama Vieja dentro del Candombe uruguayo representa la sabiduría, la benevolencia y la ancianidad, atributos profundamente valorados en las culturas africanas originarias. Esta personaje personifica el rol de la madre y abuela respetada, siendo reconocida como la reina simbólica de la comparsa y heredera del lugar que, en la tradición africana, ocupaba la Reina de la Sala de Nación. Desde una perspectiva histórica, la Mama Vieja remite a las mujeres esclavizadas que desempeñaban múltiples tareas domésticas como nodrizas, lavanderas, cocineras y costureras. A pesar de haber sido despojadas de sus bienes materiales y de sus lenguas escritas, las comunidades africanas trasladaron su acervo cultural a través de formas orales y prácticas. En este proceso, las mujeres y en particular las madres desempeñaron un papel fundamental como portadoras y transmisoras de una identidad cultural profundamente distinta a la europea. En este contexto, se destaca la figura de las “ayas” o nodrizas, quienes, además de alimentar a los hijos de las familias blancas, les legaron canciones, relatos, mitos y valores espirituales africanos. A través de estas prácticas, la Mama Vieja simboliza no solo la resistencia cultural afrodescendiente, sino también el proceso de transmisión intergeneracional de saberes, creencias y expresiones religiosas propias de la diáspora africana. ella es la acumuladora de grandes saberes.

7.2 Aspectos legales de protección de los personajes

En Uruguay, el régimen de propiedad intelectual de personajes de carnaval como la "mama vieja", el "escobero" y el "gramillero" se enmarca dentro de la legislación general de derechos de autor, aunque con particularidades debido a su naturaleza folclórica y tradicional.

A continuación, se detalla cómo se aplica la normativa uruguaya a este tipo de expresiones culturales.

En cuanto al reconocimiento de las expresiones del folclore, la Ley N° 18.253 del 20/febrero/2008, aprueba el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, en adelante también TOIEF, el cual menciona las "expresiones del folclore" en el contexto de los artistas intérpretes o ejecutantes, aunque sin definirlas. Esto significa que, si bien la ley reconoce la existencia y la importancia de estas expresiones, se centra más en los derechos de quienes las interpretan o ejecutan, y no necesariamente en la protección de los personajes en sí mismos como obras originales sujetas a derechos de autor individuales.

Por otro lado existe la temática de originalidad y Dominio Público para considerar. A efectos de que una obra sea protegida por derechos de autor, debe cumplir con el requisito de originalidad. Los personajes tradicionales del carnaval, como la "mama vieja", el "escobero" y el "gramillero", son creaciones colectivas que han evolucionado a lo largo del tiempo y forman parte del patrimonio cultural. Debido a su antigüedad y a su carácter de creación popular y anónima, es altamente probable que estos personajes se consideren parte del dominio público. La ley 9.739 de 17/diciembre/1937 de Propiedad Literaria y Artística, modificada por la Ley 17.616, estableció que las obras pasan al dominio público transcurridos 50 años del fallecimiento del autor. Y Posteriormente la ley 19.857 de 23/diciembre/2019 prolongó este plazo a 70 años a partir del 1 de enero siguiente a la muerte del autor. En el caso de obras folclóricas de autoría difusa o desconocida, se asume que han superado este plazo o que nunca tuvieron un autor individual identificable en el sentido de la ley de derechos de autor. Una vez que una obra entra en el dominio público, cualquier persona puede explotarla libremente.

En cuanto al uso de Obras en Dominio Público corresponde realizar las siguientes acotaciones. Si estos personajes se encuentran en el dominio público, su uso es libre. Sin embargo, la normativa uruguaya - ley 9.739 mencionada - prevé que el Consejo de Derechos de Autor (dependiente del Ministerio de Educación y Cultura) puede fijar tarifas por el uso de obras caídas en el dominio público o perteneciente al Estado. Estas tarifas deben ser "moderadas y generales para cada categoría de obras", y no pueden superar las fijadas por las sociedades de gestión colectiva para el dominio privado.

En resumen, los personajes tradicionales del carnaval uruguayo como la "mama vieja", el "escobero" y el "gramillero" son, en principio, parte del dominio público debido a su naturaleza folclórica y su desarrollo colectivo a lo largo del tiempo. Esto implica que su uso es generalmente libre, aunque podría estar sujeto a regulaciones específicas sobre tarifas por parte del Consejo de Derechos de Autor. Pues entonces corresponde pensar cómo se protegen estos personajes; Para entenderlo bien, debemos distinguir entre la protección de una "obra" y la protección de una "interpretación o ejecución". En el derecho de autor uruguayo, la protección se otorga a obras originales. Esto significa que la creación debe ser el resultado del intelecto de un autor y reflejar su personalidad, siendo una expresión única y novedosa en su forma.

7.3 Originalidad y los personajes de Carnaval

Los personajes como la "mama vieja", el "escobero" y el "gramillero" son figuras tradicionales y folclóricas que han evolucionado a lo largo del tiempo a través de la creación colectiva y anónima. No tienen un autor individual identificable que los haya creado de forma original en el sentido de la

ley de derechos de autor.

La jurisprudencia uruguaya enfatiza que para que una obra sea protegida, debe ser original, entendiendo la originalidad como "una proyección de la personalidad del autor" o el "sello personal que el autor le imprime a la forma de expresión de su producción intelectual" (Sentencia de Tribunal Apelaciones Civil 1ºTº del 19/10/2011, número: 139/2011).

Si una creación no es original, no es protegible por el derecho de autor (Sentencia de Juzgado Ldo.Civil 12º Tº del 12/08/2013, número: 58/2013). Dado que estos personajes carecen de un autor individual y de la originalidad requerida en el sentido estricto de la ley de derechos de autor, se considera que forman parte del dominio público. Esto significa que su uso es libre y no está sujeto a derechos de autor exclusivos.

En cuanto a la protección de las Interpretaciones o Ejecuciones cabe acotar que aunque los personajes en sí mismos no estén protegidos por derechos de autor, las interpretaciones o ejecuciones que los artistas realizan de estos personajes sí pueden estarlo, bajo la figura de los derechos conexos. Rigen al respecto las disposiciones nacionales contenidas en la Ley 9.739, así como los principios de base jurídica internacional de la Convención de Roma de 26 de octubre de 1961 (en Uruguay ratificada Decreto Ley 14.587 de 21/octubre/1976) y el ya mencionado TOIEF. Esto significa que, si un artista realiza una interpretación particular y original de un personaje de Carnaval (por ejemplo, una coreografía, una actuación específica, o una grabación de su interpretación, así como una estática específica en su vestuario), esas creaciones, así como la interpretación puede estar protegida por derechos de autor y derechos conexos, pero no el personaje folclórico subyacente.

En conclusión, los personajes de carnaval como la "mama vieja", el "escobero" y el "gramillero" no están protegidos por derechos de autor en el sentido de que no hay un autor individual que posea derechos exclusivos sobre ellos como tales. Son parte del patrimonio cultural y se encuentran en el dominio público. Sin embargo, las creaciones estéticas que los presenten, así como interpretaciones o ejecuciones específicas que los artistas hacen de estos personajes pueden generar derechos conexos para esos artistas.

Aunque los personajes típicos del carnaval uruguayo no estén protegidos por derechos de autor o propiedad intelectual individual por tratarse de creaciones colectivas, tradicionales o que han pasado al dominio público, sí pueden considerarse parte del patrimonio cultural inmaterial de Uruguay. Esto significa que están protegidos no desde un punto de vista económico o de exclusividad de uso, sino como expresiones culturales que forman parte de la identidad nacional, y que el Estado puede proteger, promover y preservar a través de políticas culturales, educativas o normativas sobre el patrimonio.

Bibliografía

- Añón Monteserín, A. (2016) El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido. *Amerika*. N. 15. Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les Ameriques. CELLAM - Centre d'Etudes de Langues et Littératures Anciennes et Modernes, EA 3206, Université Rennes 2. Rennes. <https://journals.openedition.org/amerika/7766>
- Montaño, O. (2010) *Candombe, herencia africana en el Uruguay*. https://www.candombe.com.uy/historia_seccion1.html
- Montaño, O. (2010) *Personajes Típicos.Escobero, Mama Vieja, Gramillero*. https://www.candombe.com.uy/historia_seccion8.html
- Museo del Carnaval (s/f.) Candombe. <https://www.museodelcarnaval.org/candombe/>
- Ruiz, V. & Brena, V. & Márquez, D. & Picún, O. (2022). Patrimonio vivo del Uruguay. Relevamiento de Candombe. https://www.researchgate.net/publication/362343269_Patrimonio_vivo_del_Uruguay_Relevamiento_de_Candombe

8 Estatuto legal de los directores de agrupaciones carnavalescas

Hugo Tesoro Patiño

8 . 1 Introducción

El carnaval nacional es una de las manifestaciones culturales más distintivas que tiene para ofrecer nuestro país con una multiplicidad de agrupaciones y una ejecución bastante heterogénea entre ellas. Al momento de su conformación todas están atadas a uno o más reglamentos que delimitan su comportamiento y fijan cómo evaluar su rendimiento durante la festividad.

En su normativa, una figura bastante nombrada, pilar clave para la conformación de las agrupaciones, es su director, acompañado muchas veces de la denominación “responsable”. A pesar de que se reitera de forma continuada la figura del director, no se otorga una definición explícita de quien es, ni de sus derechos y responsabilidades. Se pueden identificar otras confusiones que genera su rol dentro del carnaval, siendo el principal encargado de las agrupaciones. Sin él no se concibe una organización efectiva para la festividad carnavalesca, además de buscar una conexión directa con la propiedad intelectual que es uno de los obstáculos que atraviesa el carnaval actual.

Antes de definir qué es un director partiremos por saber por qué es necesaria esta figura dentro del contexto.

8 . 2 Sobre las agrupaciones y su forma legal

De forma resumida se puede decir que un grupo carnavalesco en sus distintas modalidades es un grupo organizado con el fin de expresarse artísticamente durante el periodo de concurso. Por lo tanto es lógico pensar que para hacer más dinámica la comunicación de los distintos concursos y competencias se denomine a una persona de forma jerarquizada a efectos de administrar aspectos relacionados con la organización del evento.

Sin embargo es necesaria definir de qué tipo de organización estamos hablando para saber qué rol tiene el director y dónde se ubica en el esquema del conjunto. Teóricamente y desde el punto de vista formal, entre estos tipos de estructura asociativa que puede darse un conjunto carnavalesco tenemos desde el punto de vista comercial a Sociedades de Hecho, Sociedades anónimas, Sociedades por Acciones Simplificadas (sería mi recomendación personal) y la más adoptada la asociación civil (aún cuando la limitación en cuanto a actividad comercial podría constituir un obstáculo para algunos desarrollos). Aún cuando no tengan una expresión definida, destacamos que bien podemos considerar a las agrupaciones como sociedades de hecho. Como actividad que realiza actos económicos (contrata, realiza adquisiciones, se obliga a determinadas actividades) en el aspecto formal se requiere concentrar en alguna figura la facultad de actuar y obligar al conjunto.

Ahí por un lado estaría la figura con facultades de administración según la forma jurídica adoptada (o como lo disponga en cada caso la Ley). En general, en actividades culturales creativas, está el representante contratado, el administrador, el productor. Hay que individualizar quién sería en la realidad formal de cada agrupación.

En cuanto al Carnaval, considerando los reglamentos establecidos, se identifica que una agrupación presenta un titular y tiene la necesidad para su conformación de la existencia de un director responsable como figura frente a terceros.

La forma jurídica sociedad comercial es una opción (también comprende los objetos sociales que no sean comerciales, según establece la Ley 16.060 de 4/septiembre/1989, en adelante también Ley 16.060), especialmente por las circunstancias de prueba por los hechos de lo que constituye una

sociedad de hecho. También la vieja forma de sociedad civil regulada en el Código Civil podría ser una opción, especialmente en casos en que no hay actividades lucrativas o remuneradas.

Las formas cooperativas que facilitan el acceso a la organización regular constituyen una opción que también proporciona el Derecho uruguayo.

Una de las formas de constitución comercial más reciente son las sociedades por acciones simplificadas que regulada por la ley 19820 y leyes análogas regulan una sociedad de fácil constitución por el solo acuerdo de 2 personas sean físicas o jurídicas o por la declaración unilateral de una persona física o jurídica que no sea una S.A. Es importante la flexibilidad de pactos en este escenario. Sin embargo y aunque sería el tipo social más adecuado para las agrupaciones pequeñas que quieran crecer en el mundo del espectáculo, nos encontramos nuevamente con la falta de la naturaleza plenamente comercial de todas las agrupaciones carnavalescas y su complejidad funcional a la hora de constituirse. Nuestras opciones teóricas son difíciles de seguir en la generalidad de lo que representa la organización en la realidad del Carnaval.

Tenemos para mencionar, fuera del elenco de formas comerciales a las asociaciones civiles. Las agrupaciones carnavalescas encajan casi de forma natural en este modelo, porque se caracteriza por ser un grupo de personas que no tiene un fin plenamente lucrativo, como es común en muchos grupos que se conforman solo con fines de expresión artística y culturales. La asociación civil, como persona jurídica, tiene la capacidad de manejar fondos, adjudicar derechos de autor, celebrar contratos con o sin ánimo de lucro. Quien pueda ser director responsable cumplirá el rol administrativo y de representación de la misma ante distintos organismos vinculados con el concurso u otros. Las asociaciones civiles ofrecen limitaciones si despega la actividad económica de la agrupación, por las inhibiciones propias de su estructura. Además, la necesidad de celebrar elecciones y mantener estructuras sociales también puede hacer complejas las decisiones y el control.

8.3 Obra colectiva o en colaboración

Además para este análisis corresponde agregar la necesidad de definir qué tipo de obra crea el grupo, para poder asignar posteriormente a los participantes, en especial al director, derechos sobre la misma. La base legal se encuentra en la normativa vigente relacionada a derechos de autor (Ley 9739 de 17/diciembre/1937).

Tenemos 2 tipos de categorías de obras cuando ha trabajado en su creación una multiplicidad de autores.

En primer lugar tenemos las obras colectivas que son aquellas que nacen de la iniciativa de una única persona ya sea jurídica o física, que a partir del aporte de múltiples personas; esta organiza y ordena las creaciones (Bugallo, 2025).

En segundo lugar tenemos las obras en colaboración mencionadas en el artículo 26 de la Ley 9.739, donde la obra emanada de un conjunto de personas se constituye indivisa y es propiedad de todos los integrantes, adquiriendo el rol de coautores de la misma, aunque esto puede cambiar por “pacto expreso en contrario”. En la norma se establece una presunción con el artículo 28, enumerando ciertos tipos de obras como colaborativas (Bugallo, 2025), lo cual coincide con el tipo de obra que puede surgir de una agrupación carnavalesca. Entre ellas se menciona a “composiciones musicales con palabras” y “obras teatrales con música” que extendiéndose por analogía, se asemeja bastante a el género de Murga, además el mismo artículo incluye “ las obras coreográficas y pantomímicas.” que bajo el mismo razonamiento podemos asociar nuevamente por a él género Comparsa.

Ante ambas opciones considero que lo más adecuado sería definirla como una obra colaborativa, porque no se adjudica a una única persona la autoría de la producción de todo el conjunto, además se reconoce la autoría de cada pieza del mismo, aspecto que se ve reflejado el concurso cuando se hacen menciones individuales sobre mejor expresión artística obviando al conjunto, es de agregar que las menciones de obras colaborativas que hace el artículo 28 , se alinea con la expresión

artística tradicional de murga y comparsa. Estos argumentos sustentarán que estamos ante una obra colaborativa, si lo analizamos en crudo, sin embargo y como reza el artículo 28 de la Ley de derechos de autor 9739, “Se presume la colaboración, salvo constancia en contrario:” evidentemente cada conjunto puede acordar entre el director o titular del conjunto si se considera una obra colaborativa o colectiva por vía contractual, en el caso de esta última cambiará el paradigma dado que el director responsable tomaría un rol más relevante, porque se le podría adjudicar funciones como titular de la obra colectiva, unificando derechos patrimoniales y morales al mismo.

8.4 Que es un director

Lo más lógico sería apuntar a encontrar una definición establecida en los reglamentos de los distintos carnavales, sin embargo en los desfiles tradicionales nunca se da entender una definición concreta de a qué nos referimos cuando se trata del director. Por lo tanto, es necesario tomar distintos aspectos mencionados en los reglamentos para construir su figura.

Lo más cercano a una definición concreta es la otorgada en la modalidad de “Carnaval de las promesas” encontrando en su reglamento el Artículo 3.º donde se define “Director/a es la persona o personas, con dieciocho (18) años de edad cumplidos, que asume la responsabilidad de cada agrupación, a los efectos de su presentación en el Encuentro de Agrupaciones Infantiles, efectuando su inscripción en los registros de la Gerencia de Festejos y Espectáculos.” Esta definición no nos otorga más que un cargo de responsabilidad, por lo que asociaremos el rol a una actividad administrativa y los requisitos mínimos para ser considerado uno, por lo tanto para empezar a construir esta figura se busca hacer una definición de tipo legal al respecto sobre lo que consideramos un director para luego hacer énfasis en el carnaval.

En el Diccionario panhispánico del español jurídico Un director es “Persona que ejerce la alta dirección en una organización o institución, pública o privada.”. Nuevamente esta definición nos apunta a que el rol de este es puramente administrativo y se aleja de la participación artística expresa y oscurece la relación estrecha entre la función administrativa y artística que debería distinguir a los directores de carnaval.

8.5 Director Artístico ≠ Director Responsable

Muchas veces dentro del imaginario popular al pensar en el director de carnaval o el rol del director de murga que observamos durante la festividad, nos acercamos al concepto que expresa DAECPU en su página oficial: el “director que encabezará la movilidad contribuyendo al contagio de sus compañeros.” (DAECPU | Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay - Historia del Carnaval, s. f.). Dentro del área Organizativa de las agrupaciones Carnavalescas también se menciona a los directores de Área como lo puede ser de danza, de percusión entre otros, pero como mencioné anteriormente este rol de director extraído de los reglamentos es puramente administrativo frente a la organización del evento carnavalesco.

Por mi parte, veo la necesidad de distinguir dos tipos de directores dentro de la escena carnavalesca, como bien delimita el carnaval de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en su Reglamento, artículo 3 numeral séptimo, actividad “desempeñada por los Directores Generales y Directores de Área: percusión, baile y escenario;” (Boletín Oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, s. f.).

Definiremos como director artístico a aquel encargado de la organización respecto de la expresión artística como tal, como lo puede ser de danza o percusión por ejemplo.

Por otro lado encontramos a los directores generales que para no salir de la línea del reglamento nacional los denominaremos tal cual se refieren a ellos como “director responsable”, que tendrá la capacidad de ejercer un rol más administrativo frente a las instituciones encargadas de la organización del evento. Sobre esta base, continuaré con un análisis más profundo sobre los dos

tipos de directores.

Es necesaria también una aclaración menor y diferencia al director responsable del titular del conjunto. En cuanto a este último en base a menciones en el reglamento y estatuto de DAECPU es el titular del nombre del conjunto que puede ser vendido o cedido. Esta figura no se tomará en este análisis y se profundizará solo lo relacionado con a la figura de los directores artísticos.

8.5.1 Director artístico

No tenemos una definición ni mención de este rol dentro de los reglamentos, por lo que formaremos una figura doctrinal en base a la división hecha con anterioridad.

El director artístico tiene como función principal recurrente la de organizar y dirigir la manifestación artística orientada a un objetivo puramente creativo, ya sea estructurando guiones, coordinando ejecuciones de percusión sincronizada o coreografiando un sector, obteniendo una cohesión estética y expresiva que el conjunto quiere lograr.

En la medida de que la expresión sea original y como se manifiesta, el director artístico es el titular de los derechos morales sobre la obra. Es de remarcar que esto se manifestará de esta forma cuando el conjunto decida realizar una obra colaborativa. Cuando la agrupación interpreta (y el Director dirige) una obra de autor o autores definidos la situación no involucra autoría del Director.^b

En cuanto a que normativa se le aplica, dependerá de la expresión que este lleve a cabo.

A continuación se mencionan algunos ejemplos, los más comunes, dentro del Carnaval y su protección jurídica propia.

Murgas

De acuerdo con Daecpu y el conocimiento general se define Murga “Conceptualmente un natural medio de comunicación transmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. Es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular, con la veta de rebeldía y romanticismo.” (DAECPU | Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay - Historia del Carnaval, s. f.)

Bajo esta definición podemos concluir por analogía que la murga se trata de una expresión musical, más precisamente un coro, por lo que estamos ante una expresión protegida por la Ley 9739 en especial su artículo 38 (“Si la ejecución ha sido hecha por un coro o una orquesta, este derecho de oposición corresponde al director del coro o de la orquesta.”) que otorga al director el derecho moral de oposición sobre la obra.

Agrupaciones de Negros y Lubolos (Comparsas)

Por otro lado, el desfile de llamadas DAECPU lo define como “Agrupaciones de negros y lubolos (blancos pintados de negro) desfilan por las calles de los barrios Sur y Palermo de Montevideo. Con más de 1,5 kilómetros de largo, el desfile congrega a más de cien mil personas. Más de seis mil personas desfilan al ritmo de los tambores: chico, repique, piano y bombo.” (DAECPU | directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay - Historia del Carnaval, s. f.) Nuevamente por analogía estamos ante un grupo coreográfico y musical incluido en la Ley 9.739. Enfocándonos más en los directores podemos atribuirle un carácter colaborativo en términos de propiedad intelectual sobre la autoría de las coreografías, en caso que efectivamente haya participado en la creación.

8.5.2 Director Responsable

Ahora es turno de la figura reiterada del director responsable, que podríamos definirlo como el encargado de organizar administrativamente el grupo carnavalesco frente a la organización del

evento y frente a terceros. Relativo a la propiedad intelectual es quien muchas veces posee los derechos patrimoniales sobre las manifestaciones artísticas del conjunto carnavalesco, eventualmente de forma contractual, en cuanto a su enumeración de derechos y responsabilidades están determinadas por los reglamentos tanto del concurso como de desfile. De manera que haremos esa distinción a continuación y aclaramos la normativa que menciona explícitamente su comportamiento durante el periodo de concurso, dividiéndolo en derechos, patrimonialidad y responsabilidad.

Derechos (Reglamento del concurso)

Aunque se encuentra al final del reglamento encontramos la inscripción y denominación del director responsable del conjunto (anexo 1) del mismo donde bajo declaración jurada reconoce que cumple con todos los requisitos para presentarse en el concurso del año vigente, aceptando y conociendo el reglamento, además de responsabilizarse por todo lo que allí se expresa y declarar que las disposiciones hechas son fidedignas y en caso de no serlo recaerá en responsabilidad Penal. Frente a la organización del concurso el director Responsable es el receptor de las notificaciones sobre la conformación de los jurados del concurso, obteniendo el derecho de plantear modificaciones de los criterios utilizados para evaluar a la “performance” de la agrupación (Artículo 3.º del reglamento de concurso)

Por otro lado, tiene la capacidad de justificar el retraso de la agrupación en el momento de su presentación en el concurso, dicha justificación será dirigida a “Gerencia de Festejos y Espectáculos que considerará los descargos dentro de las setenta y dos (72) horas siguientes. Su decisión, que será inapelable” (Artículo 35.0 del reglamento de concurso)

En el caso de que un miembro o varios miembros realicen injurias de hecho, amenazas o presiones mediante distintos medios contra cualquier miembro del jurado o en su conjunto durante el periodo de desempeño de su tarea, y este último aplique sanciones al conjunto, el director responsable tendrá el Derecho de Apelar a la sanción realizada con un plazo de 2 días.

Aunque no se menciona directamente al director, este ocupa la administración del conjunto, y debe enviar un correo electrónico a INAU sujeto a revisión para sugerir cambios pertinentes, con el fin de que se ajuste dentro de las facultades que la Ley le otorga a la institución, si no hay acuerdo entre el conjunto y esta última corresponde a el director responsable del conjunto frente a las autoridades pertinentes de la justicia, en caso de de presentarse en contra del conjunto violaciones constitucionales y legales vigentes, además este repertorio autorizado y revisado por INAU será enviado a la gerencia de festejos y será el único válido ante el jurado del concurso. (Artículo 10.º)

Patrimonialidad (Reglamento del concurso)

En términos de Patrimonialidad, se especifica en el reglamento un artículo relativo a uso de imagen y derechos de autor, donde incluye a el director como inhabilitado para “tener derecho a reclamo patrimonial de especie alguna contra la IdeM en virtud de la reproducción autorizada”, en el mismo momento en el que participan del concurso oficial. Esto no restringe los derechos de paternidad de la obra correspondiente a los integrantes del conjunto. (Artículo 50.º)

En cuanto a aspectos de *patrimonialidad (Desfile)*, el otro anexo (Anexo 2) correspondiente a la figura del director responsable otorga la capacidad de emitir una carta poder para denominar quien será la persona encargada de recibir las sumas de dinero proveniente de premios o menciones adjudicadas al conjunto establecidos a lo largo del reglamento (Artículo 10.º)

Solo como mención y para no generar dudas desde mi interpretación, la mención/premio de “Mejor director” otorgado por la organización, refiere más que nada al director artístico que se desarrolló en el desfile/concurso como puedes ser el director de murga (Artículo 10.º)

Responsabilidad (Reglamento del concurso)

Eventualmente una vez presentado el libreto el conjunto se debe adherirse lo máximo posible al

mismo, por lo tanto,, sobre las denominadas “Mechas” o improvisaciones no programadas por su carácter están excluidas del libreto, sin embargo, estas sujetas a que la misma sea de breve duración y enriquezca el espectáculo, y en caso de infringir la misma norma legales o explicas a este reglamento la responsabilidad será total a el director responsable del conjunto (Artículo 12.o)

Antes de realizado el desfile inaugural los directores responsables de los conjuntos tienen la obligación de enviar a la gerencia de festejos una ficha técnica con la totalidad de las personas que integran el conjunto (De acuerdo con el Artículo 23.o) especificando en qué área se desempeñan y en caso de los técnicos se detalla qué función cumplen dentro del conjunto. (Artículo 13.o)

Además de los integrantes contenidos en dicha ficha técnica el 80% de los mismos debe participar en las actuaciones de distintos escenarios, por lo tanto no podrá inscribirse a un miembro para su participación exclusiva en el concurso oficial, esta excepción aplica a los que por enfermedad u otras razones de fuerza mayor comprobada no puedan participar en la totalidad de escenarios, en todos los casos mencionados corresponde a el director responsable del conjunto elevar una solicitud presentando tanto documentación y certificados pertinentes para acreditar la baja del integrante. (Artículo 25°)

En caso de transgredir el reglamento vigente se le aplicará las sanciones correspondientes a el conjunto producto de denuncias que las evaluará la gerencia de festejos y espectáculos las sanciones correspondientes del reglamento ,producto de ello se hará con previa vista del director Responsable (Artículo 26°)

Durante el concurso oficial se realizará un listado de la programación de los conjuntos para conocimiento de los directores responsables, los mismos siendo notificados 24 hs antes de la fecha en la que actuarán , por lo tanto es responsabilidad de los directores responsables presentarse en el horario en el que fueron citados previamente, estando presenta la figura del director responsable al momento de presentarse el conjunto en el local determinado donde se desarrollará el concurso Oficial, en caso de no poder estar presente este podrá emitir una carta poder por medio de un escribano público para representar al conjunto, Además El director deberá firmar el registro donde se recopila la cédula y verificación de los participantes del conjunto (Artículo 31.o)

Derechos (Desfiles)

En el reglamento de desfile no se menciona directamente a mi interpretación ,ningún derecho que ya no esté mencionado en el reglamento de concurso por lo que obviamos este inciso

Responsabilidad (Desfile)

El director Responsable del conjunto tendrá que presentarse 4 días antes en gerencia de festejos y espectáculos para retirar las acreditaciones correspondientes al conjunto, además tiene el derecho de presentar en esa misma instancia su propuesta de desfile que será elevada al jurado (Artículo 4.o)

Además, el director Responsable deberá firmar una planilla en el momento de ubicarse determinando el momento de comienzo del desfile y su posterior salida de este en relación con el coordinador designado por DAECPU para cronometrar el desfile del conjunto (Artículo 5.o)

Al igual que en el concurso se añaden 2 anexos relativos a la designación y responsabilidad adjunta al rol de director responsable del conjunto, Por un lado, el (Anexo 1) firmado por él designado director responsable, el cual debe otorgar sus datos personales y dar consentimiento de conocer los reglamentos de concurso y desfile, el mismo otorga credibilidad de los datos brindados y en caso de falsedad recurrir en responsabilidad penal.

8 . 6 Contrato de trabajo o contrato de obra

Este punto intentaré ser breve porque requiere un estudio más profundo y ser objeto de otro ensayo sobre la regulación del trabajo en las agrupaciones carnavalescas. Sin embargo determinaré algunos puntos en la relación que tiene el director para las agrupaciones de carnaval, la relación en sí misma y a grandes rasgos no contaría con las características clave de un contrato de trabajo tradicional , porque no existe de la misma manera (pueden existir excepciones) dependencia económica y una

relación continuada en el tiempo. El director solo ejerce actitudes de coordinación ya sea el director artístico o responsable, quedando enmarcada la relación laboral entre la sociedad y los artistas o en otro tipo de sociedades con su dueño o accionista.

No obstante, entiendo que la relación entre los artistas y el grupo, incluyendo al director, podría entenderse más como un contrato de arrendamiento de obra que un contrato laboral, entendiéndose así bajo el artículo 1831 del código civil uruguayo (en adelante CCU) “Habrá arrendamiento de obras cuando una de las partes se hubiere obligado a prestar un servicio y la otra a pagarle por ese servicio un precio en dinero.”. En este sentido se entenderá como obra la actuación o manifestación artística del conjunto por parte de los artistas que se extingue una vez finalizado el periodo de concurso, inclusive esta figura también incluye los casos en los que la obra no tiene un carácter remunerativo como lo expresa el artículo 1832 del CCU, muy frecuente en grupos pequeños, por lo que a mi entender estamos durante el periodo de concurso y donde mayor se expande la actividad carnavalesca ante contratos de obra que laborales.

8.7 Contrato de cesión o de uso, creaciones artísticas y posición del director

En el ámbito del carnaval es frecuente el uso de obras ajenas, como canciones textos literarios entre otros, para incluir elementos característicos de la cultura popular con el fin de satirizar. El uso de ellas está sujeto a un régimen legal, principalmente el respeto de los derechos morales y patrimoniales del autor se regulan, a nivel internacional como el Convenio de Berna de 1886, el Tratado de la OMPI, entre otros y a nivel nacional la Ley 9.739 y leyes reglamentarias.

Estas normas protegen al autor y respetan los derechos paternidad, integridad, entre otros, además de la capacidad explotación económica del mismo. Por lo tanto, esta sección la dividiré en dos: por un lado el uso por parte de los conjuntos carnavalescos de obras ajenas, por otro el uso de otros de las obras producidas por los conjuntos de carnaval.

En el caso del primer tema mencionado, las cesiones de derechos y uso de obras musicales ajenas, los grupos de carnavalescos recurren usualmente a instituciones de gestión colectiva como lo son AGADU y SUDEI. Muchas veces el director responsable actúa en representación del conjunto para obtener el derecho de uso e obra ajena para la expresión artística, detallando dónde, cuándo, qué extracto de la obra se utilizará, para posteriormente poder utilizar la referida expresión. Se recuerda que la cesión otorga el uso y la explotación económica de la creación protegida correspondiente, mientras que los derechos morales se mantienen para el artista original que no son cedibles y transferibles como los patrimoniales.

En cuanto a la cesión de uso que otorgan los conjuntos de carnaval durante el concurso sobre sus distintas retransmisiones y correspondiente difusión, al participar queda aceptada la cesión de su imagen y expresión de explotación a las distintas empresas que difunden el concurso oficial (normalmente Tenfield y la IM). Esto está previsto en el artículo 50° del reglamento del concurso oficial estableciendo “Por el solo hecho de presentarse al Concurso Oficial, todos los participantes de los espectáculos incluido el/los director/res, aceptan no tener derecho a reclamo patrimonial de especie alguna contra la IdEM en virtud de la reproducción autorizada, sin perjuicio del derecho moral que les corresponda de solicitar el reconocimiento de su paternidad intelectual sobre la creación artística.”. Solo corresponde por participar en el concurso oficial por parte de los conjuntos el derecho moral de las representaciones artísticas.

8.8 Relación de los directores con entidades de gestión colectiva

El ingenio y creatividad en el carnaval es una de las distinciones mas valoradas por los jurados, como resulta explícito en el artículo art 9° numeral 3 del Reglamento. Dependiendo del género pueden utilizar obras ya existentes o inclusive necesarias, como es en el caso de los parodistas, para su uso. Sea texto o música tienen que respetarse los derechos patrimoniales y morales del autor de

la obra que se utilizara. Esto constituye responsabilidad del conjunto en el reglamento del concurso (Artículo 11.o). Al momento de presentar los libretos ha de mencionarse la autoría de las creaciones propias del conjunto y las ya preexistentes, para determinar cuáles obras son originarias y cuáles derivadas. Más allá de las sanciones que pueda sufrir el conjunto por parte del jurado en caso de incumplimiento, la idea es prevenir que los conjuntos recaigan en responsabilidad civil o penal. Por ello, entiendo que es normal que las agrupaciones se inscriban y participen en entidades de gestión colectiva (en pocas palabras los grupos de gestión colectiva son organizaciones que representan a los artistas en la administración de los derechos de autor y conexos, Bugallo 2025).

Aquí es donde cobra relevancia el director responsable, en entidades de gestión colectiva como AGADU o SUDEI, aunque haremos mayor hincapié en el primero por la referencia a obras y el conocimiento más directo que tuvimos en la presente investigación, el director responsable analiza el libreto que se propone en la presentación durante el concurso y debe determinar cuáles canciones, qué versión y cuántos minutos de la misma o texto utilizará. Posteriormente la entidad de gestión colectiva como lo es AGADU administra y vigila “los intereses morales y materiales de sus asociados, en su calidad de autores y compositores y de los causahabientes de los mismos” explicito en su estatuto, en especial su funciones detalladas en su artículo 3 (AGADU, 2025) ocupando el director un rol de representación ante la organización y aceptando responsabilidad en caso de infracción.

8 . 9 Mención Especial de DAECPU

La institución DAECPU (por sus siglas Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay) fundada en 1952 nuclea a las agrupaciones y sus respectivos directores responsables para operar en su representación frente a terceros además de cooperar y realizando junto a la intendencia de Montevideo el carnaval oficial, encargándose de aspectos regulatorios y administrativos.

Eventualmente la relación de la IMM con DAECPU y su incidencia con el reglamento del Carnaval podría ser material para otro informe, en cuanto a organización. Sin embargo es de destacar la implicación regulatoria respecto a los directores de carnaval, que resulta explícita en la conformación del jurado con un representante de la institución o la figura del coordinador otorgado por Daecpu que es crucial para la evaluación de la expresión artística de los conjuntos.

8 . 10 Conclusiones

Producto de lo expuesto podemos concretar 3 conclusiones clave que generan controversia en el carnaval moderno e invitó a reflexionar al respecto.

*** El director como institución**

Es inevitable por la reiteración en el reglamento oficial del concurso y otros afines, que la figura del director de las agrupaciones carnalescas resulta una pieza clave para la organización y comunicación de los eventos artísticos del Carnaval en sus distintas modalidades. Además, su rol no solo se ciñe a la representación del conjunto frente a las organizaciones, dado que también existe como garante jurídico de la misma ante imprevistos presentados en el reglamento y a nivel legal. Por lo tanto su figura no solo es administrativa o la cara visible del conjunto, puesto “honorífico” o como productor. Entiendo que constituye la figura de mayor jerarquía y responsabilidad para el conjunto aunque muchas veces se toma a la ligera.

En definitiva, considero que la figura del director responsable es una figura fundamental del

carnaval que otorga seriedad a los conjuntos y los institucionaliza frente a las organizaciones.

*** Necesidad del reconocimiento del director artístico**

Esta figura aunque no se menciona directamente en los reglamentos merece una relevancia dentro de los mismos, por la confusión que genera con los directores responsables. Estos últimos, muchas veces - como mencioné anteriormente - tienen función garante y administrativa que no obliga a participar en la coordinación creativa y artística como sí tiene el director artístico. Reconocer a esta última figura dentro de los reglamentos del concurso no solo mejoraría la calidad organizativa del carnaval nacional sino que también otorgaría una protección adecuada a la labor ingeniosa y artística que generan los que ejercen el rol dentro del carnaval.

*** Falta de regulación en materia de propiedad intelectual en el carnaval**

La poca claridad que se manifiesta sobre la definición del director del carnaval, pese a su relevancia institucional dentro de las distintas modalidades de los concursos, es una clara muestra del camino a recorrer que necesita el carnaval para profesionalizarse. Entre estos desafíos el determinar las funciones, derechos y obligaciones del director es clave para entender qué rol tendrá frente a la organización.

Las claridad respecto de las obras producidas, que según la estructura adoptada por el conjunto determinan si el director puede adquirir distintos derechos a nivel moral y patrimonial, también son aspectos clave a mejorar, para establecer y reconocer a los artistas de esta expresión artística tan característica de nuestro país. Estos lineamientos planteados aunque rígidos buscan una perpetuidad de la manifestación artística y revalorizar el trabajo ingenioso que conlleva detrás.

Porque, en definitiva, el director es más que un organizador, es el puente entre la expresión artística y la estructura jurídica que sostiene al carnaval.

Bibliografía

Boletín oficial del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (s. f.).

<https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/63484>

DAECPU | *Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay - Historia del Carnaval.* (s. f.). DAECPU | Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay. <https://www.daecpu.org.uy/historia-del-carnaval.html>

Resolución N 771/24/8000. (s. f.).

<https://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/771-24-8000>

Resolución N 5258/24. (s. f.).

<https://www.montevideo.gub.uy/asl/Sistemas/Gestar/resoluci.nsf/WEB/Intendente/5258-24>

Bugallo, Beatriz (2025) *La Propiedad Intelectual en Uruguay*

<https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com>

AGADU (2025) *Estatuto*

<https://www.agadu.org>

Mezzera Alvarez, Rodolfo (1979) *Curso de Derecho Comercial tomo II Volumen II Sociedades Anónimas, limitadas y cooperativas*, Acali Editorial

Poziomek Rosemblat, Rosa Alfaro Borges, Jeniffer (2023) *Nociones De Derecho Comercial*, FCU

9 Análisis de casos de jurisprudencia relacionada con el Carnaval y la Propiedad Intelectual.

Yamila Morales

9.1 Planteo

El carnaval nuclea una gran variedad de expresiones artísticas y culturales que van desde la música, letras, maquillajes, vestuario, coreografías, escenografías, cantos, entre otros. Además, requiere la participación de un importante número de personas, que intervienen en el carnaval a través de diversos roles, algunos visibles al público, y otros tantos detrás de escena.

Dichas expresiones artísticas, así como la participación que realizan los sujetos, pueden estar protegidas en distinta medida, por derechos de propiedad intelectual, como el derecho de autor, el derecho de imagen, entre otros.

En consecuencia, si existen objetos y sujetos protegibles mediante derechos de propiedad intelectual, pueden existir conflictos cuando ellos no son respetados.

A continuación, analizaremos tres casos relacionados con carnaval y propiedad intelectual, dos de ellos que llegaron a instancias judiciales y uno resuelto mediante la aplicación del reglamento del Concurso Oficial del Carnaval.

9.2 “Al encuentro de las Tres Marías” – La parodia y el derecho de autor

En el año 2019, el conjunto de parodistas Zingaros se presentó en el Carnaval, siendo una de sus parodias “Juana de América”, la cual pretendía narrar la historia de Juana de Ibarbourou.

De acuerdo con el art. 42 del Reglamento oficial del Concurso Oficial de Carnaval, la categoría parodistas tiene como finalidad parodiar *“el argumento de obras, historias de hechos y/o personas de público y notorio conocimiento, en una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocoso”*.

Luego de presentado el espectáculo, el escritor uruguayo Diego Fischer demandó al director y al libretista del conjunto Zingaros, sosteniendo que la parodia “Juana de América” constituía una reproducción ilícita de su obra literaria “Al encuentro de las Tres Marías Juana de Ibarbourou más allá del mito”, publicada por primera vez en el año 2008.

El derecho de reproducción de una obra se encuentra dentro de los derechos patrimoniales que poseen los autores, consagrados en el art. de la Ley 9.739. Estos derechos son los que permiten a los autores obtener ganancias por la explotación de sus obras.

Por su parte, la reproducción ilícita se encuentra regulada en el art. 44 de la Ley Nro. 9.739. En dicho artículo se establece a título enunciativo casos que constituyen reproducción ilícita.

En el literal A, numeral 4 del citado artículo se incluye como un supuesto de reproducción ilícita *“La transcripción, adaptación o arreglo de una obra sin autorización del autor”*.

En este caso, el escritor sostuvo que la parodia ejecutada por el conjunto de parodistas consistió en una adaptación de su obra, sin que haya mediado autorización de su parte.

A lo largo de este caso, la falta de autorización nunca estuvo discutida, ya que los demandados confirmaron que nunca solicitaron una autorización al autor para reproducir su obra.

Sin embargo, justificaron la falta de solicitud de autorización en la “tradición carnavalesca”, argumentando que no se suele solicitar autorización al autor original de las obras que serán objeto de parodias. Para ello, como prueba de esta “tradición” se ofició a AGADU, quien en respuesta informó que en los últimos 20 años no existen antecedentes de trámites realizados por parodistas para la utilización de obras preexistentes.

A este respecto, el Tribunal de Apelaciones en lo Civil de 2º turno (TAC 2º) sostuvo que el argumento de la “tradición carnavalesca” no era de recibo, ya que, de acuerdo a nuestra normativa,

específicamente al art. 9 inciso 2° del Código Civil «*“La costumbre no constituye derecho, sino en los casos que la ley se remite a ella”, lo que no acontece a posta de las hipótesis de infolios”*».

En definitiva, la supuesta tradición no justifica que se haya omitido requerir la autorización del autor para reproducir su obra.

Por otro lado, en lo que respecta a la discusión sobre si existió o no reproducción de la obra, el libretista (co-demandado) sostuvo que la parodia “Juana de América” no constituía una reproducción de la obra “Al encuentro de las tres marías...”, sino que el letrista leyó dicha obra, junto con otras, como materiales e información a partir de los cuales creó la parodia, siendo esta una ficción y no una adaptación. Recalcó además que incluso incorpora personajes diversos a los de la obra de Fischer.

Por su parte, el director del conjunto, también co-demandado, sostuvo que el no creo el libreto ni eligió la obra, y que no se advirtió que la parodia evocara a una obra preexistente.

A la hora de probar la existencia o no de reproducción ilícita de la obra, se incorporaron como prueba: ejemplares de la obra literaria, grabaciones de las actuaciones del conjunto de parodistas, el libreto de la parodia “Juana de América” y un dictamen pericial realizado por licenciadas en Letras y en Lingüística.

Como sostuvo el Tribunal, dada la tecnicidad de la cuestión, que trascendió lo jurídico, el medio idóneo para probar la existencia de reproducción era la pericia.

Las peritos realizaron un test de semejanza, como sostiene el TAC 2° en Sentencia 44/2020, citando a BUGALLO, este test «*“...implica analizar la concurrencia de elementos comunes en las obras que se comparan, en grado suficiente como para que se pueda caracterizar de ilícita la segunda (...)”*».

La pericia concluyó que existió adaptación parcial de la novela, así, sostuvo: «*“no hay ningún evento en el libreto de la parodia que no esté relatado en la novela, aun cuando algunos de ellos sean de público conocimiento. (...) Muchas de estas situaciones creadas por Fischer aparecen representadas en Juana de América...”* (...) *en algunos pasajes similitudes que se presentaron bajo la forma de reproducciones textuales, diferentes tipos de paráfrasis y reformulaciones de contenidos semejantes...”*». (TAC 2°- Sentencia 44/2020)

Adicionalmente, el Tribunal agrega «*...las peritos no detectaron, la influencia de otra obra o que otra obra funcionara como hipotexto de esta parodia. - Precisamente, las diferencias que pueden percibirse entre la parodia “Juana de América” y la obra literaria “Al Encuentro de las Tres Marías Juana de Ibarbourou Más Allá del Mito” se justifican en cuanto aquella es justamente una parodia y, como tal, importó una sátira de ésta obra y no un aprovechamiento directo de la misma como acontece en el caso de plagio.”*

En consecuencia, el Tribunal en aplicación de los artículos 35 y 44 literal A) de la Ley 9.739, concluyó que operó una reproducción ilícita de la obra, violando así los derechos de explotación del autor, consagrados en el artículo 2 de la citada ley.

El artículo 35 refiere a la propiedad de los trabajos de quienes, entre otros, adapten, reproduzcan o parodien obras originales. Allí se establece que tendrán la propiedad de dicho trabajo siempre que medie autorización de los autores.

Mientras que el artículo 44 literal A), analizado previamente, enumera a título enunciativo, casos que se consideran reproducción ilícita de una obra.

En este artículo, especialmente en el numeral 4, se exige la autorización previa del autor, de lo contrario, la reproducción se considera ilícita, y como confirmaron los propios demandados, en este caso nunca se solicitó la autorización del autor.

En definitiva, habiendo sido probada mediante pericia la reproducción parcial de la obra “Al Encuentro de las Tres Marías Juana de Ibarbourou Más Allá del Mito”, y quedando confirmada la ausencia de autorización del autor de la obra, no hay dudas que nos encontramos frente a una reproducción ilícita.

Como puntos relevantes de la sentencia pueden citarse los siguientes:

En primer lugar, queda establecido que la “tradición carnavalesca” no exime a los conjuntos de solicitar la correspondiente autorización al autor de una obra anterior para poder reproducirla, por cuanto la costumbre no constituye derecho. En consecuencia, los conjuntos de todas las categorías que tomen obras de otros artistas (no solo literarias) deberán recabar su previa autorización.

Por otro lado, en lo que respecta a la prueba, dada la tecnicidad de la materia, se establece que el medio probatorio idóneo para corroborar la reproducción ilícita es la pericia.

En definitiva, este caso es de suma relevancia para nuestro país y su Carnaval, ya que es la primera vez, y hasta el momento la única, que la justicia aborda el tema de los derechos de autor y su vinculación con el carnaval.

Este caso además permite generar conciencia sobre la importancia de los derechos de autor en una fiesta tradicional como es el Carnaval, fiesta en la que, año a año surgen nuevas creaciones que también son susceptibles de ser protegidas por derecho de autor.

9.3 La Mama Vieja - El uso de la imagen retratada en un acto público.

Este caso trata de la utilización de la imagen de una persona que en el desfile de Las Llamadas encarnó a uno de los personajes típicos de nuestro candombe, La Mama Vieja.

El desfile de Llamadas es el principal desfile de comparsas de candombe del país. Allí se presentan diversos personajes típicos del candombe, como son el gramillero, el escobero y la Mama Vieja.

En el presente caso, la accionante, una mujer que durante un desfile de Llamadas caracterizó al personaje típico Mama Vieja, demandó a la empresa Barreiro y Ramos por el uso de su retrato en un cuaderno escolar.

La empresa Barreiro y Ramos, reconocida librería y papelería de nuestro país, había editado un cuaderno escolar en el cual aparecía una foto de la actora caracterizada como Mama Vieja en el desfile de Llamadas de 1973.

La actora afirmaba que la fotografía había sido publicada sin su autorización, reclamando que le correspondía percibir los derechos de autor por la utilización indebida.

Por su parte, la demandada sostuvo que en el año 1973 la Dirección Nacional de Turismo editó folletos de turismo que incluían imágenes de Uruguay. Barreiro sostuvo que mediante licitación obtuvo la autorización para la reproducción, con la finalidad de editar un cuaderno escolar. Uno de estos cuadernos, el que incluía el retrato de la Mama Vieja, fue el objeto de esta acción.

Asimismo, argumentó que se trataba de una fotografía que captaba un momento típico del carnaval uruguayo, como es el desfile de Llamadas.

Sumado a eso, la demandada agrega que no hay ningún elemento que acredite que la actora era efectivamente quien aparecía en la fotografía, y que, además, Barreiro había recibido el material de parte de un ente público, material que incluso ya había sido ampliamente difundido.

A su vez, la demandada sostuvo que en base al art. 21 de la Ley Nro. 9.739, la situación se encontraba comprendida dentro de los usos libres del retrato, ya que el mismo se encontraba relacionado a un hecho de interés público o que se hubiera efectuado en público.

En primera instancia, el Juzgado Letrado de Primera Instancia en lo Civil de 6° turno, en Sentencia del 23 de julio de 1979, sostuvo que la conducta de la demandada fue lícita y se encontraba amparada en el artículo 21 y en el inciso 8 del artículo 45 de la citada ley.

Para ello, en primer lugar, argumentó que la fotografía se obtuvo en un acontecimiento producido en público, y además agregó que «*... La mera intervención en este tipo de evento implica una renuncia a la propia intimidad, una declinación de la facultad al arbitrio personalismo de la imagen, que se sabe de antemano va a ser publicitada con inusitada difusión. En segundo lugar, porque lo esencial de la imagen reproducida no corresponde a la persona de la aquí actora, sino al personaje que ella encarna (véase nombre dado a dicha reproducción, en la contratapa del cuaderno, "Llamadas, fiesta morena" o sea que la persona que encarna el personaje no interesa, se mantiene en el anonimato (...)) - el anonimato y la falta de trascendencia de la persona frente al*

personaje - ”» (negrita me pertenece).

Por lo expuesto, el magistrado desestima la demanda, sosteniendo que el caso de autos no se trata de una puesta a disposición en el comercio de un retrato sin su consentimiento, *“sino frente a la publicación del retrato de un personaje típico del carnaval montevideano, verdadera figura alegórica, en público (arts. 21 ap. 3o. y 45 numeral 8o. de la ley). Siendo pues lícita la conducta imputada a Barreiro y Ramos S.A”*.

Frente a esta sentencia, la actora dedujo recurso de apelación. Argumentó que, si bien ella interpretaba un personaje, su retrato se había publicado con fines de lucro sin su consentimiento y que el hecho de que el acontecimiento se haya producido en público no tenía relevancia, lo que se discutía era el uso de su imagen con fines de lucro.

Además, sostuvo que no resultaba aplicable al caso el artículo 45 inciso 8 de la Ley 9.739, por cuanto no se trataba de la fotografía de una figura alegórica expuesta en un museo.

Finalmente, el Tribunal de Apelaciones en lo Civil de 2º turno, mediante Sentencia del 26 de abril de 1982, consideró que no existió hecho ilícito porque la reproducción se encuadró dentro del artículo 21 inciso 3 de la Ley 9.739.

Así, el Tribunal argumentó:

*“Justamente, la fotografía en cuestión reproduce una escena del desfile denominado “Las llamadas”, en qué la actora participó (aparece conjuntamente con otra persona); esto es, **un acontecimiento realizado en público y, podría agregarse, para el público** (...) La participación de la demandante en un acontecimiento tan difundido como el mencionado implica, como señala el “a quo”, **una renuncia a su propia intimidad.** (...) Además, como también expresa el “a quo”, **la publicación efectuada se centra, fundamentalmente, en el personaje de Carnaval, “La Mamá Vieja”; permaneciendo la actora, en lo sustancial, en el anonimato.**”* (negrita nos pertenece).

Por lo expuesto, confirmó la sentencia apelada.

Como se observó, la Sentencia de primera instancia justificó la ausencia de hecho ilícito en artículo 21 inciso 3 de la Ley Nro. 9.739, en conjunto con el artículo 45 numeral 8 de la misma Ley. Por su parte, la sentencia de segunda instancia solo se sirvió del citado artículo 21 inciso 3 para confirmar la apelada.

El artículo 21 refiere al retrato de las personas. Se compone de tres incisos, el primero establece como regla que para comercializar el retrato de una persona debe mediar consentimiento expreso.

El segundo inciso regula la revocabilidad del consentimiento para la comercialización del retrato.

Por último, el inciso tercero, que sirve de fundamento para desestimar la demanda de autos, consagra excepciones a la regla general del consentimiento, estableciendo usos del retrato que se consideran libres.

En las situaciones contempladas en este inciso tercero, no se requiere el consentimiento de la persona retratada, ya que el interés general prima por sobre el interés particular del sujeto retratado.

Estos supuestos refieren a que el retrato se relacione con fines científicos, didácticos, culturales o con hechos o acontecimientos de interés público, o que se hubieran realizado en público.

Esta última hipótesis, es decir, hechos o acontecimientos de interés público, o que se hubieran realizado en público, es la que consideran se produjo en el caso de autos, por lo tanto, se está frente a un uso libre del retrato.

Sin embargo, es por lo menos debatible que la utilización con fines de lucro (como la de este caso) de un retrato obtenido en un acontecimiento de interés público, o en un hecho desarrollado en un espacio público, quede comprendida dentro de la mencionada excepción del artículo 21 inciso 3 de la Ley 9.739.

En lo que respecta al artículo 45 numeral 8, allí se establece que no se considera reproducción ilícita *“La reproducción fotográfica de cuadros, monumentos, o figuras alegóricas expuestas en los museos, parques o paseos públicos, siempre que las obras de que se trata se consideren salidas del dominio privado”*.

Considero que la aplicación de este artículo resulta poco apropiada, porque aún en el caso de que se

considere a la Mama Vieja como una figura alegórica, el retrato de la persona que encarnó este personaje no fue expuesto en museos, parques o paseos públicos, sino que fue incorporado en la tapa de un cuaderno escolar puesto a la venta. En consecuencia, no resulta aplicable al presente caso.

Ambas sentencias también introducen como argumento para su decisión el hecho de que la participación en este tipo de espectáculos realizados en público y para el público implica una renuncia de la propia intimidad, porque se conoce de antemano que es posible que la imagen sea difundida, lo que determina que pueda usarse libremente.

Sin embargo, la doctrina ha discutido este punto, así por ejemplo BERDAGUER (2021) ha sostenido que el uso comercial de la imagen no puede quedar comprendido dentro de las publicaciones libres, y en cambio, es necesario recabar el consentimiento del retratado. (p. 122).

En síntesis, de este caso puede sostenerse que el Carnaval uruguayo, y específicamente las Llamadas, son consideradas un hecho o acontecimiento de interés público, el que inclusive se desarrolla en público. Ello implica que los retratos obtenidos en estos eventos se encuentren comprendidos dentro de las publicaciones libres.

No obstante, es discutible que pueda realizarse un uso comercial de los retratos obtenidos en estos eventos sin consentimiento previo del retratado.

9.4 Araca la Cana y “El otro yo” - Sanción por plagio en Carnaval.

En el año 2009, la murga “Araca la Cana” se presentó en el Concurso Oficial de Carnaval. Dentro de su espectáculo de ese año, la murga incluía una canción titulada “El otro yo”.

Luego de comenzado el Concurso Oficial del Carnaval, el jurado del concurso recibió un sobre anónimo denunciando que la canción “El otro yo” de Araca la Cana era un plagio de la canción de compositor argentino Rafael Amor titulada “La canción del otro yo”.

A modo ilustrativo, se cita un fragmento de ambas canciones:

“Canción del otro yo” – Rafael Amor

Y por dentro tengo unas ganas tremendas
De darle dos hostias al despertador
Me meto en el metro loco de contento
Hay un solo asiento pero somos dos

“El otro yo” – Araca la Cana

Y por dentro tengo unas ganas tremendas
De darle un boleo al despertador
Salgo a la parada a tomar el bondi
Hay un solo asiento pero somos dos

De acuerdo con lo que surge de distintos medios de prensa la murga al presentar su reportorio ante la Intendencia omitió el nombre del autor argentino.

Frente a la mencionada denuncia, fue el propio jurado del concurso el que se encargó de evaluar la configuración del plagio por parte de la murga.

La murga por su parte argumentó que se trataba de una inspiración escribiendo la letra, lo que siempre se hizo en la categoría.

Estudiado el caso, el jurado resolvió sancionar a la murga Araca la Cana. La sanción fue estipulada en un descuento porcentual sobre el premio que el conjunto eventualmente obtuviese por su participación en el concurso.

De acuerdo con el medio de prensa EL PAÍS (2009), la carta que comunicó la sanción decía lo siguiente: «“Por este medio le comunico la sanción que de acuerdo al Reglamento del Carnaval 2009 (Art. 42 y 45), corresponde ante la constatación de que se ha configurado la figura de “plagio”, en el texto presentado por Usted ante el Servicio de Turismo de la Intendencia Municipal de Montevideo. Según lo conversado y acordado con Daecpu en el día de ayer, me corresponde

informarle que se definió sancionar a la Murga Araca la Cana con una multa de carácter económico, procediendo a quitarle el 30% del premio que eventualmente pueda obtener en el mencionado concurso”.»

Por su parte, en lo que respecta al autor de la canción original, Rafael Amor, la murga finalmente obtuvo autorización para hacer una versión de su canción, pero debiendo aclarar que la canción era de autoría de Amor, y que la canción de Araca la Cana se basó en ella, además debía pedir disculpas por la omisión anterior.

El citado caso demuestra que el Concurso posee sus propias regulaciones y mecanismos para evaluar y sancionar la existencia del plagio, y que hace uso de ellos, lo que representa una defensa de los derechos de autor.

En el reglamento que rige actualmente el Concurso Oficial de Carnaval, la figura del plagio se encuentra explícitamente regulada en el artículo 36, donde se establecen sanciones para quienes incurran en plagio y se da una definición de que es lo que se entiende por plagio: *“(”Acción y efecto de plagiar” - ”Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”- Según Diccionario de la Real Academia Española, en su 22a edición) a textos registrados por autores/as nacionales o extranjeros/as (...)”*.

Por lo tanto, toda vez que el jurado constate que se han copiado obras ajenas, haciéndolas pasar como propias, estará en condiciones de sancionar al conjunto que haya incurrido en ese acto.

Sin embargo, parecería que la sanción solo será aplicable siempre que los textos “plagiados” se encuentren registrados. Este aspecto resulta contradictorio con nuestra Ley Nro. 9.739 que regula los derechos de los autores, ya que en su artículo 6 se establece que la protección a los autores no se subordina a ninguna formalidad y el registro solo posee efectos declarativos.

9 . 5 Conclusiones

En general, de los tres casos analizados previamente se puede observar claramente la interrelación que existe entre la propiedad intelectual y el Carnaval Uruguayo.

El derecho de autor y los derechos de imagen cobran especial relevancia en un evento que implica creaciones intelectuales de la más variada índole, así como la participación de un elevado número de personas que actúan, bailan, cantan e interpretan en público.

En lo que respecta al derecho de autor, se destaca la importancia del respeto de los derechos de autor de las obras anteriores que puedan servir como base para crear nuevas.

La tradición carnavalera no exime a los conjuntos de carnaval de solicitar la debida autorización previa del autor, y respetar la paternidad de las obras.

En cuanto al derecho de imagen, resulta relevante el hecho de que se sostiene que los retratos obtenidos durante el transcurso de estos eventos pueden utilizarse sin autorización previa. Ello porque se consideran comprendidos dentro de las publicaciones libres, por obtenerse en acontecimiento públicos, o realizados en espacios públicos. Sin embargo, es discutible que el uso con fines comerciales de estos mismos retratos no requiera autorización previa del retratado.

Bibliografía

- ANÓNIMO (2009) - *Plagio de Araca la Cana* - MONTEVIDEO PORTAL -Recuperado de: <https://www.montevideo.com.uy/Archivo/Plagio-de-Araca-la-Cana-uc78463>
- BERDAGUER MOSCA, J (2021) *Protección de la imagen en el Derecho Civil de Uruguay* – Fundación de Cultura Universitaria.
- MUÑOZ, D (2010) *González: lo de Catusa es plagio acá y en cualquier parte del mundo* – CIENTOCHENTA – Recuperado de: https://www.180.com.uy/articulo/2867_Catusa-y-Gonzalez-enfrentados-por-plagio

MUÑOZ, D (2010) “*Catusa*” reconoció su “error” - CIENTOCHENTA - Recuperado de: https://www.180.com.uy/articulo/2774_Catusa-reconocio-su-error
TRINIDAD, G (2009) *Araca fue autorizada pero antes deberá disculparse* – EL PAÍS. Recuperado de: <https://www.elpais.com.uy/tvshow/araca-fue-autorizada-pero-antes-debera-disculparse>
TRINIDAD, G (2009) *El plagio existiría si yo hubiera dicho que la canción era mía* – EL PAÍS. Recuperado de: <https://www.elpais.com.uy/tvshow/el-plagio-existiria-si-yo-hubiera-dicho-que-la-cancion-era-mia>

10 Los derechos de imagen y el Carnaval: una perspectiva uruguaya

María Silvina Vila Guillama

10 . 1 Introducción

El llamado Derecho de Imagen se encuentra íntimamente ligado con otros derechos fundamentales, como la privacidad y los rasgos únicos e individualizantes de los sujetos, pero resistido ante otros derechos tan elementales como la libertad de expresión y las creaciones artísticas.

En el año 1982, la imagen de una “Mama Vieja” fue la protagonista de uno de los casos jurisprudenciales que han marcado -desde entonces- el camino que los Derechos de Imagen han seguido en su interpretación normativa y su debida aplicación por nuestros Tribunales, cuyo objeto ha sido la protección de uno de los derechos personalísimos de los individuos.

En este caso, una persona que representó a un personaje icónico de nuestra cultura y folclore tradicional, la “Mama Vieja”, cuya participación en el multiconocido “desfile de Llamadas” conllevó a la captación de su imagen mediante una fotografía, que luego fue utilizada en materiales de difusión cultural dirigida a turistas y, posteriormente, este material fue cedido para ser incorporado en el diseño (en la “tapa” frontal) de cuadernos que fueron entregados a centros educativos públicos.

Esta persona, que estaba caracterizada mediante el uso de un disfraz, fue capaz de reconocerse en esos cuadernos. Sin embargo, su imagen fue captada en un espacio público, en un evento con interés cultural, y fue incorporada a un material con una -aparente- finalidad educativa.

Para los Jueces que estudiaron el reclamo de la “Mama Vieja”, el uso de esa imagen no requería su expresa autorización para ser utilizada, por cuanto: *“Además, como también expresa el “a quo”, la publicación efectuada se centra, fundamentalmente, en el personaje de Carnaval “La Mama Vieja”; permaneciendo la actora, en lo sustancial, en el anonimato. En consecuencia, la situación es claramente diferente de la de publicación de fotografías de jugadores de fútbol con ánimo de lucro ?ejemplo dado por la recurrente? en que éstos son los destacados. Y así mismo del caso jurisprudencial también invocado (L.J.U. Nos. 3918 y 4106) en el que la fotografía y el nombre de una persona habían sido utilizados para propaganda de un producto.”*²⁹

Son muchas las aristas legales que se generan en función al uso de la imagen de una persona. Y estas complejidades han incrementado con el pasar de los años como consecuencia directa del avance de las tecnologías y su acceso por la población en general. Actualmente, cada uno de nosotros cuenta con un dispositivo que nos permite captar (en fotografía y video) imágenes y difundirlas en vivo y en directo, algo que el legislador en el año 1937 si quiera hubiese imaginado.

Adicionalmente, la imagen de las personas se ha convertido en uno de los activos intangibles más valorados y sensibles, debido a las dinámicas de nuestra sociedad. En un escenario atravesado por la exposición mediática, las redes sociales y la cultura del espectáculo, la protección de la imagen

29 La Justicia Uruguaya, Tomo 85, 01/01/1982, 57.

personal y colectiva plantea desafíos que deben ser abordados con una mirada contemporánea y *aggiornada* del Derecho.

En el plano normativo, en Uruguay el derecho de imagen no cuenta con una regulación específica o concentrada, sino que se encuentra disperso entre normas contenidas en la Constitución (artículos 7, 332) y disposiciones legales que versan -principalmente- sobre derechos de autor (Ley No. 9.739) y datos personales (Ley No. 18.331).

Entre los operadores jurídicos, no hay duda de que la norma más aplicable al uso de la imagen de una persona se encuentra en la Ley de Derechos de Autor. Esta ley, promulgada en el año 1937, incorporó dos artículos, el 20 y 21, que regulan el uso de la imagen en todos sus aspectos: desde la autorización para su captación y reproducción, hasta los llamados “usos libres” que prescinden de dicha autorización.

Sin lugar a duda, esta cuestión adquiere particular relevancia cuando se analiza en el contexto del carnaval, entendido no solo como fiesta popular y tradicional del Uruguay, sino como una forma de expresión cultural, de crítica social y creación artística.

En este sentido, la imagen de los actores, los personajes que interpretan, los disfraces que utilizan y hasta los guiones que aluden a figuras públicas, confluyen en un espacio donde el derecho de imagen y los derechos de autor interactúan, ocasionando tensiones que, en ocasiones, decantan en reclamos civiles.

Este artículo no pretende ofrecer respuestas absolutas ni soluciones únicas aplicables a todos los casos, sino proponer una reflexión jurídica -desde la perspectiva del Derecho uruguayo- que permita analizar algunos aspectos que se consideran particularmente relevantes al estudiar el uso del retrato ajeno y de la imagen individual y colectiva, en el ámbito de los espectáculos y de las manifestaciones artísticas del carnaval.

El propósito de este trabajo es abordar esta problemática delimitando conceptualmente el derecho de imagen y reflexionando sobre su alcance en el marco de las expresiones culturales y artísticas como el carnaval, donde coexisten la libertad de expresión, la creatividad y el respeto por la identidad personal, de la imagen individual y colectiva.

10 . 2 El derecho de imagen: objeto, naturaleza y fundamento de su protección

Cuando nos referimos al derecho de imagen, hablamos de aquel derecho de carácter personalísimo que tiene toda persona respecto de la representación, por cualquier medio perceptible mediante los sentidos humanos (generalmente la visual), de los aspectos de su personalidad que lo identifican e individualizan (ya sea aspecto físico, como la figura como otros elementos identificantes de la persona, como su voz).

*“La imagen abarca todos los rasgos físicos reconocibles: la voz, el nombre y la imagen propiamente dicha. Tales rasgos se toman en su más amplio sentido, incluso abarcando cualquier tipo de objeto característico vinculado voluntariamente a la propia imagen por la persona. Incluye también las características que haya adoptado cada persona, manifestando su propia personalidad.”*³⁰

Es que, precisamente, la imagen no solo se trata del aspecto externo que la individualiza frente a los demás y la hace reconocible. Sino que también alcanza a aquellos aspectos que forman parte de la identidad del sujeto. Se trata del contenido material (en el primer caso) e inmaterial (en el segundo).³¹

De esta manera, el derecho de imagen le permite a los sujetos autorizar o prohibir su captación, reproducción o difusión por terceros. Así, lo esencial del derecho de imagen radica en la autodeterminación.

30 BUGALLO MONTAÑO, B., “Propiedad Intelectual”, tomo II, 2da ed., FCU, pp. 120.

31 BERDAGUER MOSCA, J., “Protección de la imagen en el Derecho Civil de Uruguay”, FCU, pp. 43.

10 . 3 La propiedad intelectual y el derecho de imagen

La relación entre la propiedad intelectual y el derecho de imagen es estrecha y compleja. Aun más estrecho es su vínculo con el derecho de autor. Esto es así porque la representación visual del sujeto puede consistir en una obra intelectual que contiene la imagen de una persona. Así, en el mismo soporte, material o virtual, convergen ambos derechos: la forma en que el autor de dicha representación capta y materializa las características que hacen reconocible a un sujeto determinado. Pero, estos derechos, difieren en su naturaleza jurídica.

Dicho de otro modo, mientras que el derecho de autor protege el resultado creativo de un autor (la obra intelectual original), el derecho de imagen protege al sujeto retratado.

Por ejemplo, en el caso de la fotografía, como obra original, ese soporte se encuentra protegido por el derecho de autor, reconocido originariamente al fotógrafo que capturó esa imagen. Sin embargo, la imagen que aparecía en esa fotografía pertenecía a la persona fotografiada.

Esta dualidad de derechos, cuya titularidad pertenece a personas físicas diferentes, responden a necesidades distintas: la protección del trabajo intelectual del autor, por un lado, y la protección de la individualidad de las personas, por otro. Podemos decir que, ambos derechos, conviven en un mismo objeto.

Y por esto que el legislador incluyó en la Ley de Derechos de Autor las disposiciones sobre la captación del retrato de un sujeto: *“El artículo 20 LDA tiene por función resolver un problema relativo a la titularidad de los derechos de autor sobre el retrato, es decir que enfoca el retrato en tanto que obra intelectual susceptible de ser protegida por un derecho de autor. Lo que el art. 20 LDA establece es que el derecho de autor pertenece al retratado, siempre que la iniciativa para la confección del retrato provenga de éste o de un tercero (comitente), lo que supone que el retrato fue realizado por encargo. En cambio, el derecho de autor pertenece al artista (autor) cuando el retrato ha sido creado "espontáneamente", es decir, por iniciativa del artista. Esto —y solo esto— es lo que viene a establecer esta disposición: se trata de una norma relativa al derecho de autor y no al derecho de imagen, aspecto sobre el que nada dice el art 20 LDA.”*³²

En el ámbito artístico, esta interacción de derechos se torna especialmente delicada. Las expresiones creativas, escénicas y los espectáculos, como los del carnaval, suelen incorporar rostros, gestos, voces y objetos que constituyen material creativo y, al mismo tiempo, expresión de identidad personal. Además, se debe considerar la captación, transmisión y difusión de las performances del carnaval por diversos medios y sujetos.

Por todo ello, resulta fundamental comprender el límite entre la creación artística legítima y el uso ilegítimo de la imagen ajena.

10 . 4 El carnaval como espacio de expresión cultural y colectiva

El carnaval uruguayo forma parte del acervo cultural de nuestro país. Se trata de una expresión artística que combina humor, drama, parodia, música y teatralidad. Sin duda, constituye una forma de expresión popular, pero, al mismo tiempo, se trata de un negocio con una clara explotación comercial de sus espectáculos.

En este contexto, debemos diferenciar lo que es la imagen individual y la imagen colectiva de la agrupación.

A diferencia de lo que sucede con otro tipo de espectáculos teatrales o musicales, los espectáculos del carnaval suelen tratarse de un conjunto o grupo de artistas (murga, poarodistas, humoristas) que proyectan una identidad visual colectiva, grupal, que es construida a través de disfraces, maquillajes, escenografía y personajes.

En este sentido, la imagen colectiva *“(…) se pueden describir en un contrato como aquellos que corresponden a un individuo o a una persona (jugador, músico, según sea el caso) conjuntamente*

32 BERDAGUER MOSCA, J, “Protección de la imagen en el Derecho Civil de Uruguay”, FCU, pp. 43.

con la de otros en su igual situación actuando en número mínimo de x cantidad. Podría ser en un número mínimo de cinco, si se trata de un equipo de fútbol, por ejemplo. Esa actuación debe darse en los ámbitos referidos a la actividad que desarrollan. Si se trata de equipo de fútbol será también, además del escenario deportivo, en las ruedas de prensa incluso, en ese caso, con un número menor a cinco. Además estas actuaciones se realizan en asociación con el uso de marcas, emblemas y distintivos del conjunto de pertenencia, entre otras exigencias de exposición.”³³

Estas consideraciones pueden trasladarse íntegramente a la situación de una agrupación del carnaval.

Por otro lado, cada integrante de dicha agrupación es titular de su imagen personal y, por tanto, mantiene la protección frente a los usos de ésta, especialmente respecto a la necesaria autorización cuando las grabaciones, fotografías o transmisiones televisivas se reproducen fuera del contexto artístico o se utilizan con otros fines comerciales.

Ahora bien, el carácter cultural y popular del carnaval plantea interrogantes sobre los usos libres de la imagen ajena. ¿Basta con participar en un espectáculo público para entender que se consiente la captación y difusión de la imagen? ¿Hasta qué punto puede alegarse vulneración del derecho de imagen en un evento destinado precisamente a la exposición pública?

10 . 5 La representación de figuras públicas o famosas: la sátira, parodia y la libertad de expresión y artística

Una de las características principales y que hace a la esencia del carnaval, es su vocación crítica y satírica. Los guiones e interpretaciones suelen aludir a personajes políticos, artistas, deportistas o figuras históricas, mediáticas o famosas. Estas representaciones, por definición, implican una recreación de la imagen del personaje. Para lograrlo se recurre a la imitación gracias a disfraces, maquillaje, para representar la imagen externa del sujeto que se evoca, imitación de su voz, hasta de sus gestos.

Desde el punto de vista jurídico, el *quid* de la cuestión radica en determinar si esos usos constituyen un uso ilegal de la imagen de esta persona, por carecer de la autorización del representado, o si, por el contrario, dicho uso se ampara en los usos libres de la imagen, de conformidad con lo establecido en el art. 21 de la Ley 9.739.

En este sentido, el último párrafo del citado artículo dispone:

Es libre la publicación del retrato cuando se relacione con fines científicos, didácticos y, en general, culturales o con hechos o acontecimientos de interés público, o que se hubieren realizado en público.

Ahora bien, este régimen de usos libres responde a un régimen de excepciones, por lo que su interpretación ha de ser restrictiva.

Estudios especializados en este tópico, ha señalado que: “(...) *es razonable concluir que si el retrato es utilizado con fines de propaganda o comerciales, no existe ningún interés general de la colectividad que justifique sacrificar el derecho a la imagen del sujeto (...). Para que la excepción resulte justificada, debe tratarse de un interés general - como expresa GAMARRA- "de cierto relieve e interés (..) que justifica sacrificar el derecho a la imagen, en tal hipótesis exclusivamente (...) además si así no fuera, el retrato de cualquier persona que participa en un acontecimiento realizado en público (un artista en un baile; un famoso jugador de fútbol, en un partido en el Estado Centenario) podría ser comercializado, esto es, explotado con fines propagandísticos o publicitarios (no de información) para promocionar un lápiz labial o una marca de pelota"*³⁴.

En un contexto de manifestaciones artístico-culturales de interés público, como el carnaval, deberíamos analizar si resulta aplicable la excepción vinculada con (i) la finalidad cultural y (ii) respecto de hechos de interés público. Parecería que ambos requisitos se conjugaran en el caso de los

33 BUGALLO MONTAÑO, B., “Propiedad Intelectual”, tomo II, 2da ed., FCU, pp. 120.

34 BUGALLO MONTAÑO, B., “Propiedad Intelectual”, tomo II, 2da ed., FCU, pp. 229.

espectáculos del carnaval para el uso de la imagen de estas personalidades expuestas públicamente. Si consideramos que el carnaval tiene una función social de crítica, expresión de ideas y de participación ciudadana, parecería justificar -en un análisis preliminar- la restricción del derecho de imagen de los sujetos interpretados.

Por tanto, podemos concluir que, las imitaciones o recreaciones satíricas de personas respecto de las cuales existe un interés público -objetivamente considerado- suelen estar amparadas por esta excepción, en tanto no impliquen un abuso de este derecho, así como difamación o vulneración de la intimidad del sujeto.

10 . 6 Los usos libres y las actividades culturales realizadas en público

Ya hemos visto el régimen de usos libres de la imagen, consagrado excepcionalmente en la Ley 9.739, y toca revisar en este capítulo otra situación muy frecuente en el ámbito del carnaval: las actividades culturales realizadas en espacios públicos, como los desfiles o tablados de carnaval.

La realidad nos demuestra que la realización de un espectáculo público conlleva una exposición al público que ocasiona la captación de la imagen en ese contexto (e incluso una difusión de esas imágenes en redes sociales de aquellos que han fotografiado esta actividad). Sin embargo, la realización en público de estos espectáculos no autoriza *per se* usos ulteriores como, por ejemplo, la utilización de las imágenes de los participantes para campañas publicitarias o comerciales, sin el consentimiento previo correspondiente.

En otras palabras, y en términos generales, en la regla contenida en el art. 20 y 21 de la Ley 9.739, el carácter público del espectáculo no altera el derecho de imagen. A mi modo de ver, la captación con fines informativos o documentales resultaría lícita (por aplicación de los usos libres), no así la explotación económica.

10 . 7 Conclusiones

A modo de reflexión final, en función de lo que venimos de analizar y con la esperanza de haber cumplido con el propósito dispuesto para este trabajo, podemos concluir que el derecho de imagen en el marco del carnaval nos enfrenta a una encrucijada entre la protección de la identidad personal y la libertad de expresión y creación artística. El carnaval, como expresión cultural que combina el humor, la crítica y la representación simbólica de la sociedad, es un espacio donde convergen estos aspectos. La normativa vigente nos permite articular una tutela razonable y equilibrada, con el objetivo de evitar los abusos sin desnaturalizar la función social y cultural del arte popular.

El desafío jurídico radica en acompañar esa tensión sin sofocar la creatividad, garantizando que la imagen -ya sea individual o colectiva- siga siendo una expresión legítima de identidad y no un instrumento de apropiación indebida.

11 El alcance de la protección del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocido por la UNESCO desde 2009

Beatriz Bugallo

11 . 1 Introducción general

El candombe es una de las expresiones culturales más emblemáticas del Uruguay. Se puede calificar como un fenómeno musical, de danza y social que no solamente puede ser entretenimiento sino que también constituye un elemento fundamental de la identidad nacional. Quedó jerarquizado por Ley N° 18.059 de 20 de noviembre de 2006 (publicada en el Diario Oficial el 28 de noviembre del

mismo año), que declaró al 3 de diciembre como Día Nacional del Candombe en el Uruguay. Dicha fecha recuerda el 3 de diciembre de 1978, última vez que sonaron los tambores del candombe en el conventillo "Mediomundo", antes de su desalojo y demolición.

El candombe es una expresión artística con raíces sólidas en las tradiciones africanas históricas, que evolucionó desde sus orígenes coloniales hasta convertirse en patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. A su respecto se plantean complejas interrogantes sobre su protección y preservación en el contexto de los derechos intelectuales contemporáneos.

El candombe tiene naturaleza multidimensional: abarca aspectos musicológicos, antropológicos, sociológicos e históricos. La diversidad de sus expresiones artísticas constituye un desafío al tomarlo como objeto de estudio desde la perspectiva de la propiedad intelectual. Por otra parte, se ve amenazado por situaciones de diversa calificación legal como la apropiación cultural, la comercialización y la necesidad de preservación de su autenticidad.

11 . 2 El candombe uruguayo. concepto. características como creación artística.

11 . 2 . 1 Significado y etimología de la expresión candombe.

La palabra "candombe" presenta una etimología compleja. Refleja la diversidad de influencias culturales que confluyen en esta expresión artística.

Los estudios etimológicos más aceptados sugieren que el término deriva de la palabra "kandombe", utilizada en diversas lenguas bantúes del África occidental para designar rituales ceremoniales y danzas comunitarias. Esta relación de procedencia es muy lógica, pues pone de manifiesto la conexión entre las prácticas culturales africanas originales y su transformación en territorio americano.

Al respecto, el Diccionario RAE establece las tres acepciones siguientes:

a “m. Baile de ritmo muy vivo, de procedencia africana, muy popular todavía en ciertos carnavales de América del Sur”;

b “m. Casa o sitio donde se ejecuta el candombe”;

c “m. Tambor prolongado, de un solo parche, que se usa para acompañar el candombe”.

Estas definiciones son muy magras, no reflejan ni abarcan la dimensión del o de los significados del término candombe en el Uruguay.

El significado del candombe no se agota en una definición musical, sino que se expande como un sistema de comunicación social, resistencia cultural y preservación identitaria. En su acepción más amplia y originaria, el candombe operó u opera como vehículo de transmisión de valores, historias y tradiciones de la comunidad afrodescendiente uruguaya, fundando vínculos intergeneracionales que permitieron la supervivencia de elementos culturales africanos.

En los hechos el término presenta una evidente polisemia, pues se refiere tanto al género musical específico de ritmos complejos o propiamente polirrítmicos, como al evento social donde se ejecuta, y no solamente incluye dimensiones de danza, sino también rituales, ceremoniales y comunitarias que lo acompañan. Esta multiplicidad semántica refleja la riqueza cultural del fenómeno y la dificultad de reducirlo a categorías simples. Estas notas hacen muy compleja su protección desde la perspectiva de la protección por la propiedad intelectual.

11 . 2 . 2 Orígenes y desarrollo histórico

Los orígenes del candombe uruguayo se remontan al período colonial, a partir de la llegada de población esclavizada africana al territorio del actual Uruguay durante los siglos XVII y especialmente XVIII (Añón, 2016). Ello dio lugar al establecimiento de comunidades afrodescendientes que mantuvieron y transformaron sus tradiciones culturales ancestrales.

El proceso de formación del candombe debe entenderse como resultado de un complejo fenómeno cultural, donde elementos musicales, de danza y rituales de diversas etnias africanas se fusionaron con influencias españolas, portuguesas e indígenas. Las investigaciones históricas indican que grupos provenientes de diferentes regiones de África, particularmente de las áreas correspondientes a los actuales Angola, Congo y Mozambique, contribuyeron con elementos propios de la cultura de distintas tribus, que se integraron en la matriz cultural de esta región.

Durante el siglo XIX, el candombe se institucionalizó socialmente, con el surgimiento de sociedades de negros y de las comparsas, organizaciones que permitieron la preservación y transmisión de las tradiciones musicales en un contexto urbano. La abolición de la esclavitud en 1842 dio un impulso a la expansión del candombe a ámbitos públicos, pues su práctica ya no quedó necesariamente restringida a los espacios privados de los esclavos.

Durante el siglo XX, se consolida el formato moderno del candombe, especialmente en barrios montevideanos con mayor población afrodescendiente instalada, como Palermo, Sur y Cordón. En particular, desde la segunda mitad de dicho siglo comienza una mayor comunicación del candombe tanto en circuitos comerciales, como en la difusión a través de distintos medios de comunicación y su desarrollo en ámbitos académicos. Si bien esta mayor comunicación potenció al candombe culturalmente, también lo expuso a cuestionamientos sobre la autenticidad de algunas de sus expresiones contemporáneas y a la apropiación cultural por sectores no afrodescendientes.

Actualmente se habla del proceso de gentrificación también en relación con el candombe, parangonando el proceso urbano de desplazamiento de habitantes originales de ciertos barrios por cambios y modernización del entorno. Se hace referencia a esta imagen, precisamente, pues la patrimonialización de zonas de los barrios Sur, Palermo y Cordón, típicamente ligados al candombe, ha modificado la huella cultural ancestral. Incluso algunos entienden que el proceso de gentrificación cultural no solo se visualiza en desplazamiento físico de los habitantes tradicionales, sino también una forma de desposesión simbólica (AriSi, 2020).

11 . 2 . 3 Características Musicales y Estructura

El candombe se caracteriza por una estructura musical compleja basada en la interacción de tres tipos de tambores tradicionales: el chico, el repique y el piano. Esta configuración instrumental, conocida como "cuerda de tambores", constituye el núcleo sonoro del candombe y representa uno de sus elementos más distintivos. Cada tambor cumple una función específica dentro del conjunto: el chico marca el tiempo base, el repique desarrolla las variaciones rítmicas principales, y el piano proporciona el sustento armónico y rítmico profundo (Ayestarán, 1967b).

La complejidad rítmica del candombe se manifiesta en la superposición de patrones polirrítmicos que crean texturas sonoras de gran riqueza. Los estudios musicológicos identifican la presencia de metros compuestos, hemiola y desplazamientos acentuales que revelan la sofisticación técnica de esta expresión musical. La tradición oral de transmisión del conocimiento musical ha desarrollado un sistema de enseñanza basado en la imitación y la práctica colectiva, que garantiza la preservación de sutilezas interpretativas difícilmente codificables en notación musical tradicional.

La dimensión melódica del candombe, aunque parece secundaria respecto al componente rítmico, presenta características distintivas derivadas de escalas y modos que reflejan influencias africanas adaptadas al contexto tonal occidental. Las líneas melódicas, frecuentemente ejecutadas por instrumentos de viento o cuerdas en contextos contemporáneos, mantienen características modales que evocan las tradiciones musicales ancestrales, mientras se adaptan a estructuras armónicas modernas.

Así como la referencia realizada focaliza en la música, también manifestaciones como la danza propiamente merecen igual consideración en cuanto expresión cultural tradicional.

11.2.4 El candombe en el carnaval uruguayo

El candombe se integró desde el primer momento en el carnaval uruguayo, que le proporcionó un marco institucional adecuado para su preservación y evolución en un contexto de reconocimiento oficial y participación masiva.

Las comparsas de candombe, organizaciones que participan en los desfiles carnavalescos, han funcionado como centros de preservación y transmisión de la tradición musical. Estas agrupaciones, muchas de las cuales mantienen continuidad histórica de más de un siglo, han desarrollado repertorios específicos, técnicas interpretativas refinadas y tradiciones coreográficas que enriquecen la práctica del candombe más allá de su dimensión puramente cultural.

El contexto carnavalesco ha facilitado también la evolución estética del candombe, incorporando elementos teatrales, narrativos y visuales que han expandido su capacidad expresiva. Las comparsas contemporáneas incluyen propuestas escenográficas, dramáticas y coreográficas que, manteniendo la base musical tradicional, exploran nuevas posibilidades artísticas y temáticas.

11.2.5 Reconocimiento internacional y patrimonio cultural

El reconocimiento del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de UNESCO en 2009 constituyó un hito fundamental en la valoración internacional de esta expresión cultural. Esta designación no solo confirmó prestigio y visibilidad global al candombe, sino que estableció marcos normativos específicos para su protección y preservación.

El proceso de postulación ante UNESCO requirió la documentación exhaustiva de las características del candombe, sus mecanismos de transmisión, su significado cultural y las medidas necesarias para garantizar su continuidad. Este ejercicio de sistematización generó un corpus documental invaluable que sirve como referencia para estudios posteriores y como base para políticas públicas de protección cultural.

El reconocimiento internacional ha tenido efectos ambivalentes sobre la práctica del candombe. Por un lado, ha incrementado su visibilidad y ha facilitado el acceso a recursos para su preservación y difusión. Por otro lado, ha intensificado los procesos de comercialización y apropiación que plantean desafíos sobre la calificación de autenticidad y la necesidad de control comunitario de la tradición.

11.3 Aspectos de protección por la propiedad intelectual

La relación entre el candombe y la propiedad intelectual es compleja. Ello se debe a diversos factores, entre los que se destaca la naturaleza colectiva, ancestral y evolutiva de esta expresión cultural.

Los institutos clásicos de protección de la propiedad intelectual se estructuran sobre la base de obras individuales y contemporáneas. Su delineación conceptual no es adaptable a manifestaciones socioculturales de origen comunitario y transmisión generacional. Sin perjuicio de ello, en ocasiones hay aportes individuales identificables que se integran al candombe.

El carácter colectivo del candombe como tal plantea interrogantes sobre la titularidad de derechos. A diferencia de obras musicales contemporáneas que pueden atribuirse a compositores específicos, el candombe en tanto creación comunitaria desarrollada a lo largo de generaciones, no ofrece una clara identificación de autoría individual.

A su vez, en general no es sencillo identificar cuándo fueron incorporadas a las creaciones artísticas del candombe las diversas modificaciones, adaptaciones y reinterpretaciones que lo han enriquecido el repertorio. Es decir, por ese lado tampoco hay datos cronológicos que aporten a la definición de aspectos relevantes sobre el concepto de obra originaria o derivada. Ello constituye otra diferencia en relación con las obras protegidas por el derecho de autor clásico.

También la característica transmisión oral del candombe dota de complejidad su documentación y protección. No existiendo registros escritos originales incuestionable, es grande la dependencia de la memoria colectiva como mecanismo de preservación. De manera que definir cuáles son las versiones originarias o "auténticas" es algo muy difuso.

Estas características hacen que el riesgo de apropiación indebida llamado también apropiación cultural o uso comercial sin reconocimiento ni beneficio para las comunidades históricamente tutelares del candombe sean preocupantes.

Se denomina apropiación cultural o indebida a la utilización comercial de elementos musicales, estéticos o simbólicos del candombe sin reconocimiento o compensación a las comunidades afrodescendientes. Se trata de una forma de apropiación que puede erosionar el control comunitario sobre su patrimonio cultural.

La comercialización del candombe presenta aspectos positivos y negativos que requieren análisis cuidadoso. La difusión comercial puede contribuir a la preservación y valorización de la tradición, pues proporciona recursos económicos para las comunidades y aumentando la conciencia pública sobre su importancia cultural. Sin embargo, los procesos comerciales pueden también generar simplificaciones, estereotipos o distorsiones que comprometan la integridad cultural de la expresión.

La industria turística ha mostrado creciente interés en el candombe como atractivo cultural, lo que genera oportunidades económicas pero también se generan riesgos de banalización. La presentación del candombe en contextos turísticos requiere equilibrar la accesibilidad para audiencias diversas con el mantenimiento de su profundidad cultural y significado comunitario.

Esta situación difusa hace también complejo el aprovechamiento comercial de las creaciones artísticas originales que se inspiran en el candombe por igual fundamento ¿hasta dónde se trata de creaciones en dominio público o expresiones culturales del folclore? ¿a partir de qué altura creativa puede afirmarse el nivel de autoría de los aportes en términos de disposición de derechos autorales?

Para la preservación del candombe como expresión cultural tradicional hay diversos tipos de acciones a considerar.

Por un lado, corresponde plantearse acciones estatales de salvaguarda, tales como registro, documentación, promoción, financiamiento y educación para preservar su autenticidad y transmisión intergeneracional. Las políticas públicas en lo cultural constituyen el factor clave en esta esfera de accionamiento posible.

Por otra lado, también corresponde promover la participación de las comunidades afrodescendientes en la gestión y toma de decisiones sobre el uso y representación del candombe, de manera de lograr un equilibrio entre difusión y respeto por los derechos colectivos.

El objetivo es tanto preservar el candombe, como admitir la protección de derechos individuales sobre obras derivadas con mecanismos legales y políticas públicas que reconozcan el carácter colectivo, ancestral y comunitario de esta manifestación, evitando su apropiación y asegurando que los beneficios de su difusión y explotación reviertan en las comunidades que le dieron origen.

El reconocimiento de las limitaciones de los sistemas tradicionales de protección intelectual para abordar manifestaciones culturales como el candombe ha estimulado el desarrollo de mecanismos alternativos de protección.

Uno de ellos es el reconocimiento de derechos culturales colectivos como marco conceptual que reconoce la titularidad comunitaria sobre expresiones culturales ancestrales y establece principios para su protección y gestión.

Otro mecanismo consiste en la redacción de protocolos comunitarios, herramientas innovadoras que permiten a las comunidades establecer condiciones para el acceso y uso de sus expresiones culturales. Estos instrumentos, elaborados por las propias comunidades, pueden especificar procedimientos para la autorización de usos comerciales, educativos o artísticos del candombe, garantizando el respeto a sus valores culturales y la participación en los beneficios derivados.

También se identifican las denominadas licencias culturales, instrumentos que adaptan los conceptos de licenciamiento a las características específicas de las expresiones culturales comunitarias. Estas licencias pueden establecer condiciones de uso que preserven la integridad cultural mientras faciliten la difusión y el desarrollo creativo basado en las tradiciones.

Para terminar, se puede destacar que – como en todos los ámbitos de la vida actual - la era digital también desafía al candombe y su protección. La facilidad de reproducción, modificación y distribución de contenidos digitales incrementa los riesgos de uso no autorizado, a la vez que hace más difícil el control y supervisión. Las plataformas digitales, así como facilitan la divulgación y potencia la comunicación relacionada con expresiones culturales como el candombe, también pueden facilitar la apropiación cultural al permitir la descontextualización de elementos musicales o visuales del candombe sin referencia a su origen cultural. La evolución cultural contemplará también esta aceleración de los procesos de comunicación.

El futuro del candombe depende de la capacidad de equilibrar preservación e innovación, manteniendo su integridad cultural mientras se adapta a contextos contemporáneos. Corresponderá atender a la evolución de los marcos normativos emergentes para la protección de expresiones culturales colectivas e implementar las soluciones que vayan surgiendo, en relación con el candombe.

La cooperación internacional en materia de protección de patrimonio cultural inmaterial puede facilitar el intercambio de experiencias y el desarrollo de mejores prácticas para la protección de expresiones como el candombe.

11 . 4 Candombe como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad

El candombe uruguayo representa uno de los casos más significativos de reconocimiento y protección del patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente en América Latina. Su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO en 2009 marcó un hito fundamental no solo para Uruguay, sino para toda la región, estableciendo precedentes importantes en la valoración y salvaguardia de las expresiones culturales de matriz africana en el continente americano.

11 . 4 . 1 Marco conceptual del Patrimonio Cultural Inmaterial

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, adoptada en 2003 y en vigor desde 2006, estableció el marco normativo para la protección de las expresiones culturales vigentes. Uruguay aprobó su ingreso a dicho sistema internacional por Ley N° 18.035 de 20 de octubre de 2006.

Se define el patrimonio cultural inmaterial, art. 2 numeral 1 de la referida Convención de la siguiente forma

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.”

El candombe se inscribe perfectamente en esta definición, abarcando múltiples dimensiones de la experiencia cultural afrodescendiente en Uruguay. Como expresión musical, dancística y ritual, el candombe constituye un sistema complejo de transmisión de conocimientos, valores y prácticas que trasciende la mera performance artística para convertirse en un vehículo fundamental de identidad cultural y cohesión social.

Además de la categorización internacional de la UNESCO, Uruguay tiene implementado a través de la Resolución Nro. 414/010 de 4 de marzo de 2010 (publicado en el Diario Oficial el 22 de marzo del mismo año), una propia declaración de bien cultural inmaterial como patrimonio cultural nacional. Junto al candombe, se declaró en ese momento como tal al arte del payador, la murga-canción, el tango y la milonga oriental.

La referida norma establece lo siguiente en el artículo 1, en cuanto a las expresiones culturales inmateriales que nos interesan, y su declaración como patrimonio inmaterial a:

“- El toque de "llamada" de los tambores afromontevideanos, y las distintas manifestaciones que se cobijan bajo el nombre genérico de candombe.

- La murga montevideana como expresión multifacética, así como la "marcha camión" y el "candombeado" de su batería de bombo, redoblante y platillos, y la "murga-canción" como manifestación de una interacción entre la tradición murguística y la canción popular urbana.”

El artículo 2 de la referida Resolución dispuso la inscripción correspondiente de las declaratorias en el Inventario del Patrimonio Inmaterial llevado por la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

11 . 4 . 2 El proceso de reconocimiento UNESCO

La inscripción del candombe en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad fue el resultado de un proceso meticuloso que involucró a diversos actores sociales, académicos e institucionales. El expediente presentado por Uruguay en 2009 destacó no solo los valores intrínsecos de esta manifestación cultural, sino también su vulnerabilidad ante los procesos de globalización y urbanización que amenazaban su continuidad.

Se trata de la decisión del Comité intergubernamental 4-COM 13.74 (Abu Dabhi, 2009), documento identificado como ITH/09/4.COM/CONF.209/13 Rev.2

(<https://ich.unesco.org/en/decisions/4.COM/13.74>).

El reconocimiento de la UNESCO se basó en criterios específicos que el candombe cumplía de manera ejemplar. En primer lugar, se reconoció su representatividad como expresión del patrimonio cultural inmaterial, evidenciada en su capacidad para reflejar la diversidad cultural y testimoniar la creatividad humana. En segundo lugar, se valoró su contribución a la visibilidad y toma de conciencia sobre la importancia del patrimonio cultural inmaterial, particularmente en relación con las comunidades afrodescendientes. Finalmente, se consideraron las medidas de salvaguardia propuestas por Uruguay para garantizar la viabilidad y transmisión de esta tradición.

11 . 4 . 3 Dimensiones de la protección patrimonial

11 . 4 . 3 . 1 Protección jurídica y normativa

A nivel internacional el reconocimiento de la UNESCO implica el compromiso de la comunidad internacional de respetar y valorar esta expresión cultural, así como de apoyar los esfuerzos de salvaguardia emprendidos por Uruguay.

En el ámbito nacional, el reconocimiento UNESCO refuerza la legislación uruguaya existente sobre patrimonio cultural, así como promueve nuevas normativas específicas.

El marco normativo también contempla aspectos relacionados con los derechos de las comunidades portadoras de esta tradición. Se establecieron mecanismos de consulta y participación que

garantizan que las decisiones sobre el candombe involucren a las comunidades afrodescendientes que lo mantienen vivo. Esta dimensión participativa es fundamental para asegurar que la protección patrimonial no se convierta en un proceso de apropiación externa, sino que respete y fortalezca la agencia de las comunidades originarias.

11 . 4 . 3 . 2 Salvaguardia activa y transmisión

La protección del candombe trasciende la mera declaración formal para involucrar acciones concretas de salvaguardia, que incluyen la documentación sistemática de las diferentes modalidades del candombe, desde las expresiones más tradicionales hasta sus adaptaciones contemporáneas. No se trata solamente de las performances propiamente dichas, sino también los conocimientos asociados sobre la construcción de instrumentos, las técnicas de ejecución y los contextos rituales y sociales en los que se desarrolla esta práctica.

La transmisión del candombe como expresión cultural tradicional ha recibido particular atención en las políticas de salvaguardia. Se han implementado programas educativos que van desde la inclusión de conceptos en la enseñanza formal hasta talleres comunitarios dirigidos por maestros tradicionales. La transmisión múltiple busca asegurar que el candombe mantenga su vitalidad y capacidad de adaptación, evitando su fosilización como reliquia del pasado.

Un aspecto crucial de la salvaguardia es el reconocimiento y apoyo a los portadores tradicionales del candombe. Estos maestros, muchos de ellos pertenecientes a familias que han mantenido esta tradición durante generaciones, han sido reconocidos como patrimonio vivo y han recibido apoyo institucional para continuar su labor de transmisión. Esta política de reconocimiento no solo garantiza la continuidad de los conocimientos tradicionales, sino que también contribuye a la valoración social de las comunidades afrodescendientes.

11 . 4 . 3 . 3 Proyección internacional y diplomacia cultural

El reconocimiento UNESCO del candombe ha tenido impacto en la proyección internacional de Uruguay y en su diplomacia cultural.

El candombe se ha convertido en una marca cultural distintiva del país, utilizada en eventos diplomáticos, festivales internacionales y programas de intercambio cultural. Esta proyección ha contribuido a posicionar a Uruguay como un país diverso y multicultural, modificando narrativas históricas que tendían a invisibilizar la presencia y contribución afrodescendiente.

La internacionalización del candombe también ha generado oportunidades de cooperación cultural con otros países de la región que poseen tradiciones afrodescendientes similares. Se han establecido redes de intercambio con Argentina, Brasil y otros países latinoamericanos que comparten matrices culturales africanas, promoviendo un diálogo intercultural que enriquece la comprensión regional de estas tradiciones.

11 . 4 . 3 . 4 Impactos sociales y culturales del reconocimiento

El reconocimiento UNESCO del candombe ha sido muy importante para el fortalecimiento de la identidad afrodescendiente en Uruguay. Durante décadas, las comunidades afrodescendientes enfrentaron procesos de invisibilización y discriminación que afectaron la valoración social de sus expresiones culturales.

Este fortalecimiento identitario se ha manifestado en múltiples dimensiones, tanto a nivel individual potenciando la creación artística profesional, como a nivel comunitario, pues el candombe ha funcionado como un factor de cohesión social, fortaleciendo los vínculos entre las diferentes generaciones y proporcionando un sentido de continuidad histórica y la autoestima colectiva de las comunidades afrodescendientes.

11 . 4 . 3 . 5 Democratización del acceso cultural

Tradicionalmente, el candombe se desarrollaba principalmente en los barrios donde se concentraba la población afrodescendiente, con limitada visibilidad en los espacios culturales de acceso más generalizado para los uruguayos. El reconocimiento UNESCO contribuyó a modificar esta situación, promoviendo la presencia del candombe en teatros, centros culturales y espacios educativos de todo el país.

Esta democratización ha tenido efectos bidireccionales: facilitando el contacto con el candombe a sectores de la población para quienes resultaba más lejano, y facilitando a los artistas del candombe nuevas oportunidades de desarrollo artístico y profesional en distintos espacios.

11 . 5 Complejo equilibrio entre tradición e innovación

La protección patrimonial del candombe debe navegar el delicado equilibrio entre la preservación de las tradiciones y la promoción de la innovación incluyendo la adaptación cultural.

El candombe, como expresión viva, ha experimentado transformaciones continuas a lo largo de su historia, incorporando nuevos elementos musicales, adaptándose a diferentes contextos urbanos y dialogando con otras expresiones culturales.

El desafío consiste en determinar qué cambios son compatibles con la preservación de la esencia del candombe y cuáles podrían comprometer su integridad como patrimonio cultural. Esta evaluación requiere un diálogo constante entre los portadores tradicionales, los académicos especializados y las instituciones patrimoniales, buscando consensos que respeten tanto la dinamicidad cultural como la continuidad histórica.

La tensión entre tradición e innovación también se manifiesta en las políticas educativas relacionadas con el candombe. Mientras algunos sectores abogan por una enseñanza que enfatice las formas tradicionales, otros promueven enfoques más flexibles que permitan la experimentación y la fusión con otras expresiones musicales. La resolución de esta tensión requiere enfoques inclusivos que reconozcan la legitimidad de diferentes aproximaciones al candombe.

Bibliografía

Añón Monteserín, A. (2016) El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido. *Amerika*. N. 15. Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les Ameriques. CELLAM - Centre d'Etudes de Langues et Littératures Anciennes et Modernes, EA 3206, Université Rennes 2. Rennes. <https://journals.openedition.org/amerika/7766>

AriSi, J. (2020) Sociedad carnavalesca. La conjetura. Montevideo: Mosca.

Ayestarán, L. (1948) Introducción a la música afro-uruguaya. *El Día*. Año XVII. N. 823.

Suplemento dominical del 24 de octubre. Montevideo, Uruguay.

<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-IntroM%C3%BAsicaAfro-uruguaya-1948.pdf>

Ayestarán, L. (1967a) El tamboril afro-uruguayo. *Music in the Americas*. George List y Juan Orrego-Salas (comp.). Indiana, Estados Unidos: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Bloomington, Estados Unidos, & Ed. Mouton & Co., La Haya, Países Bajos.

<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfro-uruguayo-1967.pdf>

Ayestarán, L. (1967b) La conversación de tamboriles. *Revista Musical Chilena*. Año XXI. N. 101.

Santiago de Chile.

<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-Conversaci%C3%B3n-Tamboriles-1967.pdf>

Burckhardt, J. (1860) *The civilization of the Renaissance in Italy*. Parte 5. (Middlemore Trad.) (1878).

https://en.wikisource.org/wiki/The_Civilization_of_the_Renaissance_in_Italy

https://en.wikisource.org/wiki/The_Civilization_of_the_Renaissance_in_Italy/Part_5

Cannella, L. & Picún, O. (2019) *Saberes compartidos. Proceso de inventario de patrimonio cultural inmaterial del Uruguay*. Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2023-01/libro_saberes_compartidos.pdf

Montaño, O. (2010) *Candombe, herencia africana en el Uruguay*.

https://www.candombe.com.uy/historia_seccion1.html

Montaño, O. (2010) Origen del candombe

https://www.candombe.com.uy/historia_seccion2.html

Ortega y Gasset, J. (1964) *El hombre y la gente*. Tomo I. Madrid. Revista de Occidente.

<https://archive.org/details/el-hombre-y-la-gente.-o.-gasset/page/n39/mode/2up?q=carnaval>

Picún, O. (2010) El candombe y la música popular uruguaya. *Perspectiva Interdisciplinaria De Música*. Vol 1. Mexico: UNAM.

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17150>

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17150/16319>

Ruiz, V. & Brena, V. & Márquez, D. & Picún, O. (2022). Patrimonio vivo del Uruguay. Relevamiento de Candombe.

https://www.researchgate.net/publication/362343269_Patrimonio_vivo_del_Uruguay_Relevamiento_de_Candombe

Trigo, A. (1993). Candombe and the Reterritorialization of Culture. *Callaloo*, 16(3)

<https://doi.org/10.2307/2932298>, <https://www.jstor.org/stable/2932298>

UNESCO. (2009) El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria.

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182#video>

12 Signos distintivos y Carnaval

Abdo Méndez Kamaid

12.1 Introducción, marco normativo.

Dentro de la Propiedad Intelectual, además del Derecho de autor que protege las obras originales, hay otras protecciones que valoran aspectos de circulación comercial. Dentro de la categoría signos distintivos, se encuentran las marcas comerciales y los nombres comerciales que conceden derecho de exclusiva para el uso de signos en relación con un producto o servicio. También, justo es decir, se encuentra la categoría de indicaciones geográficas, pero que resulta más lejana a la temática objeto de este trabajo.

La norma legal aplicable es la Ley 17.011 de 25/setiembre/1998, en adelante también Ley de Marcas. El artículo uno de dicha la Ley señala que una marca es: “todo signo con aptitud para distinguir los productos o servicios de una persona física o jurídica de los de otra”. Este concepto comprende a los signos perceptibles los cuales a través del registro adquieren protección en el

derecho uruguayo. Abarca además a las frases y eslóganes publicitarios que tendrán la debida protección como se señala en los artículos segundo y tercero, así como a marcas de sonido, de movimiento y demás marcas no tradicionales.

El registro de la marca le brinda derechos al titular de la misma. Tales derechos están establecidos en los artículos seis y siguientes de la ley: la propiedad legal de la marca, el derecho de uso exclusivo de la marca, la presunción de ser el propietario legítimo, y la facultad de impedir que terceros utilicen dicha marca para los mismos productos o servicios, generando confusión. El registro se realiza ante la Dirección Nacional de Propiedad Industrial, dependiente del Ministerio de Industria Energía y Minería. La protección antes mencionada tiene vigencia de 10 años, renovable cada 10 años de manera indefinida.

Por su parte, el derecho al nombre comercial se adquiere por el uso de designación en relación con la actividad económica de quien lo utilice. No requiere registro, a diferencia de las marcas. La extinción de la protección al nombre comercial se da cuando la actividad se extingue. No hay previsión de plazo de vigencia alguno.

Diversas disposiciones de Derecho internacional sustentan y complementan la normativa legal uruguaya en la materia. Entre ellas destacamos el Convenio de París de 1883 para la protección de la propiedad industrial y contra la competencia desleal vigente desde el siglo XIX, así como el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, Apéndice 1C al Tratado constitutivo de la Organización Mundial del Comercio de 1995. En cuanto a aspectos de organización registral de las marcas se encuentra el denominado Arreglo de Niza, convenio internacional de 1957 en cuyo ámbito se define el alcance de las distintas clases internacionales de productos y servicios que instrumentan los registros marcarios. A nivel regional, tenemos el Protocolo de Armonización de Normas sobre Propiedad Intelectual en el Mercosur aprobado en 1995, que procuró regular aspectos de marcas e indicaciones geográficas en la región. Su resultado es escaso pues se encuentra vigente solamente entre Paraguay y Uruguay.

12 . 2 Coincidencia de protección de Derecho de Autor y Derecho marcario

El posible registrar como marca, como signo marcario, una creación protegida por Derecho de autor. En ese caso, tal como dispone la Ley de Marcas, debe contarse con la autorización del titular de los derechos de autor.

Se trata de una doble protección en el derecho de propiedad intelectual.

Es decir que si un signo - un logo o diseño gráfico por ejemplo - es lo suficientemente original y creativo como para ser considerado una “obra artística” bajo la ley de derecho de autor y, además, tiene aptitud distintiva, se dan las dos protecciones a la vez. En esta medida no hay impedimentos. Su autor tiene derechos exclusivos sobre su reproducción, distribución y demás derechos, como sucede con una obra de arte, por lo tanto será el único que pueda utilizar la protección marcaria. De esta formam se protege al signo para que los competidores no lo usen y evitar así la confusión.

En el mundo de expresiones creativas del Carnaval hay posibles casos, como por ejemplo los estandartes, la combinación de colores de agrupaciones carnavalescas y demás. Se trata de creaciones artísticas que, eventualmente, valorando su aptitud distintiva y mediando voluntad de sus titulares de derechos, podrían registrarse como marca.

Actualmente, desarrollándose como están las marcas no tradicionales, podría evaluarse el registro marcario de algún tipo de pase coreográfico como marca de movimiento, si este fuera el caso del signo en cuestión.

12 . 3 Conjuntos carnavaleros: sus nombres y símbolos como signos distintivos

En el mundo del Carnaval hay un nivel administrativo de protección de nombres de agrupaciones de carnaval. No genera derechos de exclusiva de Propiedad intelectual por la circunstancia del registro,

porque no hay una base legal. No obstante es importante el efecto de fecha cierta que pueda tener por la formalidad de intervención estatal, si tuviera que hacer valer derechos de nombre comercial, por ejemplo (cuyo derecho de exclusiva se adquiere por el uso y éste, además, se probara). Siendo regla para concursar, se debe cumplir con el requisito a tal efecto.

Respecto de este tema, todos los años los conjuntos deben realizar una reserva administrativa de sus nombres ante la Intendencia de Montevideo (IMM) con el objetivo de ordenar el uso de los distintos nombres y evitar posibles confusiones. Se procura evitar todo tipo de inconvenientes a la hora de participar en los certámenes. Así lo señala el Portal de la IMM, donde dice que hasta agosto del 2025 los conjuntos tenían plazo para registrarse, y así poder participar en todos los certámenes del Carnaval 2025/2026. De igual manera lo señala el Portal de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU).

A efectos de la existencia de derechos de exclusiva en el mercado, el ámbito de análisis correspondiente es la Ley de Marcas, sea en relación con marcas como con nombre comercial. Puede alcanzar cualquier tipo de signo, no solamente las expresiones denominativas que constituyen el nombre de las agrupaciones.

Cada conjunto tiene su imagen, expresada de distintas formas como signos propios, que lo diferencia de los demás conjuntos. Esos símbolos servirán eventualmente para merchandising o cualquier otra actividad con finalidad distintiva, que lo diferenciará del resto.

En ese contexto, varios conjuntos han realizado registros, obteniendo protección marcaria.

Se puede mencionar, como ejemplos: entre las Murgas, Asaltantes con Patentes, Curtidores de Hongos, La Gran Muñeca, Falta y Resto, Araca la Cana, Doña Bastarda y Queso Magro; entre los Parodistas: Zíngaros, Los Muchachos, Momosapiens, Nazarenos; entre los Humoristas: Sociedad Anónima, Los Choby's, Los Rolin; entre Sociedad de Negros y Lubolos: Yambo Kenia, Valores, La Sara del Cordón; entre las Revistas: Tabú, La Compañía.

Otros signos distintivos importantes dentro de los conjuntos de Carnaval pueden ser los eslóganes, las marcas de sonido, y las marcas de movimiento. Al igual que en caso de cualquier otro signo es requisito indispensable que cumpla con la nota de aptitud distintiva y que no incurra en las circunstancias previstas en los arts. 4 y 5 de la Ley de Marcas, que generan nulidades registrales tratándose de marcas.

Las marcas no tradicionales involucran otras percepciones diversas de la vista, y que pueden ser registradas en forma fidedigna. Dentro de las marcas no tradicionales también encontramos el trade dress o presentación comercial. En la puesta escenográfica de una agrupación carnavalesca encontramos afinidades con el concepto de trade dress que habitan la admisión de dicho registro marcario.

En cuanto a la protección al vestuario del Carnaval, como ya se explicó antes en este trabajo, existen dos vías de protección posibles: por Derecho de autor o por el diseño industrial. ¿Podría ser una alternativa la marca también en este caso? No hay disposición legal alguna que lo prohíba de forma expresa, por lo que se deberá analizar cada caso y definirlo.

12 . 4 Marcas y patrocinio

En el Carnaval, como en otros eventos culturales, algunas empresas apoyan con dinero, productos o servicios su desarrollo. Dichos apoyos se dan en el marco de un contrato de patrocinio, en donde las partes (las organizaciones del Carnaval con las empresas auspiciantes) llegan a un acuerdo de visibilidad de la marca comercial a cambio de la prestación económica. A través de dichos auspicios las empresas se promueven en el mercado, en tanto apoyan económicamente el evento cultural.

Las marcas pueden pagar para aparecer en escenarios, carros alegóricos o cualquier otro elemento que aparezca en Carnaval. En estos casos la empresa titular de la marca puede ofrecer un manual donde señala como debe utilizarse la marca, el tamaño del logo, los colores, la posición y demás aspectos de interés para el buen uso de la marca.

12 . 5 Uso paródico de los signos distintivos

También puede suceder que los conjuntos utilicen marcas sin autorización, en tono de parodia. No se trata de parodia en el sentido autoralista del instituto. Vinculando esta expresión a la marca se alude a un uso satírico o humorístico, coincidente con las finalidades propias de la parodia de obra protegida por Derecho de autor.

El uso paródico de marca ajena debe ser sin ánimo de confusión, como una referencia, y no como si fuese una marca propia. No se debe aludir a la marca con ánimo ofensivo, que pueda dañar su reputación o su imagen (dar a conocer información falsa que dañe la visión que tenga el público sobre la marca). No se debe buscar el lucro directo de la agrupación cuando se usa la marca ajena. Por lo tanto, debe haber libertad artística, pero con ciertos límites impuestos.

En el ámbito del Carnaval, es sostenible que se recurra a marcas ajenas en el contexto del espectáculo y la crítica artística, siempre que de tal forma no se pretenda engañar al consumidor.

En cuanto al uso de diseños de trajes o escenografías de terceros, se pueden suscitar conflictos con la libertad de expresión de los artistas. Por ejemplo, en caso de un conjunto que usa trajes o escenografías para satirizar sobre el aumento de precios en un supermercado, vistiendo el uniforme de dicha empresa.

Se trata de evitar especialmente que los consumidores no sean engañados, y que los conjuntos no lucren con el esfuerzo de las empresas titulares de las marcas de terceros que se integraron en el espectáculo.

Actualmente, la difusión que tiene el Carnaval por televisión y streaming potencia las posibilidades de valorización de la fuerza marcaria de los signos distintivos que aparecen en los espectáculos. A la vez, la expansión de su difusión expone en mayor medida lo que pueden ser infracciones o incumplimientos, como en todos los temas autoralistas. Es decir: los daños por uso indebido de obra o marca ajena alcanzan o pueden alcanzar valores muy importantes con la expansión de la comunicación pública del Carnaval.

Bibliografía.

Bugallo Montaña, B. (2025). *La Propiedad Intelectual en el Uruguay*. Recuperado de: <https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

Gutiérrez Carrau, J.M. (2009) *Manual teórico práctico de marcas*. 3ra ed., Montevideo: Universidad de Montevideo.

Lamas, M. D. (1999) *Derechos de Marcas en el Uruguay*. Incluye comentarios sobre la Ley N.º 17.011. Montevideo: Barbat & Cikato.

PARTE TRES

REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

Una vez analizados los diversos aspectos precedentemente expuestos sobre creaciones intelectuales que componen los espectáculos del Carnaval uruguayo y su gestión, como equipo formulamos las siguientes reflexiones a modo de conclusión.

I El Carnaval es un fenómeno cultural relevante en el Uruguay, que da lugar a un movimiento creativo artístico popular muy intenso.

La comprensión y definición sobre la realidad de la protección por la Propiedad Intelectual en general y el Derecho de autor en particular de las creaciones del Carnaval, siendo tan interesante desde el análisis legal, presenta tensiones a distintos niveles. Convergen en los escenarios del Carnaval del Uruguay tanto las creaciones individuales, como las expresiones colectivas, las expresiones culturales o folclóricas, el dominio público y la recreación de distintas tradiciones, todo ello combinado con las transmisiones televisivas u on line, junto con las aplicaciones tecnológicas que vienen apareciendo.

Estas diversas dimensiones generan la necesidad de encontrar un equilibrio entre la tutela autoral de las obras concretas y el respeto al acervo cultural compartido que las inspira o que se manifiesta en distintas inserciones.

En este sentido son diversos los desafíos que enfrenta el Carnaval en la materia que ha sido objeto de nuestra investigación, entre los cuales destacamos los siguientes: la constante innovación artística de los creadores en obras originarias y derivadas; la necesidad de sostenibilidad económica que permita el crecimiento y la expansión de la libertad creativa; el impacto de las nuevas tecnologías en el know how tradicional del espectáculo de Carnaval.

II Aún siendo el Carnaval intensamente popular, una verdadera fiesta cultural, no hay posibilidad legal de que como manifestación artística esté excluida del Derecho de autor. Cumpliéndose las condiciones de protección de las creaciones intelectuales, rige la normativa correspondiente.

Nos referimos en concreto a la aplicación de la Ley N.º 9.739 de 17 de diciembre de 1937, modificada por diversas normas, en particular por la Ley N.º 17.616 de 10 de enero de 2003. Explicamos a continuación algunos conceptos base.

Estas disposiciones siguen todas la normativa internacional en la materia, vigente expresamente en

Uruguay, especialmente el Convenio de Berna, que reconoce protección a toda creación del ingenio humano susceptible de exteriorización y dotada de originalidad. Conforme a su artículo 2º 1) la protección se extiende a las obras literarias y artísticas “cualquiera sea el modo o forma de expresión”, sin importar su mérito y con independencia del destino. Por lo tanto las creaciones del Carnaval — todas: letras, músicas, arreglos corales, puestas escénicas, coreografías, escenografías, vestuarios— pueden constituir obras protegidas, ya sea de forma autónoma o como parte de una obra compleja o colectiva.

Si hay obra protegida hay autor/es, sin necesidad de registro, ni ninguna otra formalidad más que la exteriorización. Sin perjuicio de ello es importante poder probar fechas y titularidades para acreditar los derechos y, especialmente, para defenderlos. Esta necesidad vale tanto para los derechos morales del autor (integridad y paternidad, entre otros, que son perpetuos) como para los derechos patrimoniales (como reproducción y comunicación pública de la obra, entre otros, que duran 70 años post mortem autoris).

Así como toda obra protegida tiene titular de derechos, sea uno solo, varios o constituya obra colectiva, todo uso que de ella se pretenda debe ser autorizado por el titular de los derechos de autor. Este último puede ser el o los autores, o también puede ser otra persona distinta, en caso que tales derechos le hayan sido transferidos por el autor o por disposición legal.

Es necesario tener presente que en cuanto al ejercicio de los derechos patrimoniales hay excepciones o limitaciones (uso en la enseñanza, discusión filosófica, noticia, cita, entre otros) dispuestas tanto en la Ley nacional, artículo 45, como en el Convenio de Berna, artículos 2bis, 10.

Finalmente, recordemos siempre que la existencia de contratos firmados por el/los autor/es o el/los titular/es de derechos de autor puede modificar tanto la titularidad de derechos patrimoniales como algunas reglas generales que establece la Ley, cuando se trata de derechos disponibles por no ser de orden público.

Los conceptos arriba expuestos son generales a todas las obras y autores. Las obras que se desarrollan en Carnaval presentan diversas características para cuya definición sobre la aplicación de la Propiedad Intelectual es necesario tener en cuenta algunas particularidades. Destacamos dos temas autoristas típicos que son particularmente complejos en el ámbito carnavalesco.

Uno de ellos es el del concepto de originalidad tradicional y sus límites. La creatividad en el Carnaval es muchas veces iterativa y colectiva: es decir, hay procesos de creación en los que intervienen varias personas. Comparsas, agrupaciones carnavalescas, diseñadores y demás creadores son innovadores, pero también en ocasiones reutilizan creaciones ya existentes, que reformulan o recontextualizan. De manera que se plantean temas de definición compleja o más compleja que en otros ámbitos creativos, en relación con la individualización de la originalidad en cada caso.

El otro tema hace referencia al proceso de creación como fenómeno conjunto o colectivo: es decir, a la necesaria definición sobre quién es el autor o quiénes son los autores. En muchos casos hay procesos colaborativos con múltiples músicos, letristas, coreógrafos, o diseñadores, incluso diversos participantes que realizan aportes intelectuales para la creación de manera no siempre formal. También puede suceder que la decisión respecto de la materialización de la creación, en algunos casos se puede tomar en procesos participativos de la comunidad. El derecho de autor proporciona la posibilidad de calificar a la obra como colectiva, cuando no es el caso de una obra con coautores, pero en muy complejo definir la titularidad en caso de procesos de creación descentralizados.

Hay que analizar cada caso y, dentro de lo posible, tomar los recaudos a medida que evoluciona la materialización desde la idea a la obra. Es claro que no por la complejidad del proceso de creación debe excluirse la protección legal, ni hay que admitir una apropiación por un tercero que pretenda aprovechar del trabajo creativo ajeno.

En paralelo a las normas legales y a los efectos de la organización del Concurso de Carnaval o alguna de sus instancias, hay disposiciones emanadas de gobiernos departamentales. En particular es destacable el conjunto de disposiciones del Gobierno Departamental de Montevideo. También

entidades privadas que aglutinan a participantes en sus estatutos incluyen algún tipo de disposición de organización como condiciones para sus asociados, entre las que destaca la asociación Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay - DAECPU.

Es muy importante que tales reglas hagan hincapié en algunos ítems a exigencias de regularidad y claridad en cuanto a autoría porque todo ello refuerza culturalmente el respeto a la Ley en la materia.

III Sin que exista una concreta excepción a los derechos de explotación de los autores, expresamente prevista en la Ley autoralista, siempre corresponde solicitar autorización de uso al titular de derechos sobre una obra ajena que se quiera utilizar en alguna forma.

No verificando en las normas legales aplicables, según el derecho uruguayo, que exista la posibilidad de usar obra ajena en espectáculos de Carnaval, sin autorización del titular de derechos de autor, la única alternativa posible es solicitar el correspondiente permiso y cumplir las condiciones de uso que el titular de derechos establezca. Aunque parezca redundante, volvemos a destacar que no existe ninguna “excepción de Carnaval” en el derecho uruguayo.

La gestión de los derechos es fundamental para la legalidad del uso que se pretende.

Los titulares de derechos de autor pueden gestionar personalmente, de manera individual, las autorizaciones para el uso de sus obras o pueden integrarse en una entidad de gestión colectiva correspondiente a los derechos específicos para tal actividad. Hay obras o creaciones protegidas y usos para los cuales la gestión individual es imposible en los hechos. Típicamente es el caso de las obras musicales, obras dramáticas, intérpretes entre otros. De todas maneras es posible para cualquier tipo de creación la gestión colectiva que facilita la identificación de las titularidades de derechos y, además, brinda un ámbito expedito de encaminar eventuales disputas hacia soluciones logradas más rápidamente y, muchas veces, más eficientemente.

Uruguay tiene una tradición en cuanto a gestión colectiva en la cual se destaca AGADU que, desde tiempo atrás viene trabajando en distintas facetas relacionadas con las creaciones del Carnaval.

IV En las manifestaciones artísticas del Carnaval está muchas veces involucrado el folclore y el patrimonio cultural inmaterial, además de creaciones tradicionales que puedan encontrarse en el dominio público

En el Carnaval confluyen creaciones que se encuentran en el dominio público o constituyen patrimonio inmaterial protegido/folclore con creaciones protegidas por el Derecho de autor y los derechos conexos. Esto genera tensiones particularmente al momento de analizar el alcance de las creaciones convergentes para el ejercicio de los derechos.

Las expresiones tradicionales o folklóricas suelen quedar fuera del sistema autoralista clásico. Para su tutela se han desarrollado otros marcos normativos, como el Convenio de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 17 de octubre de 2003, que impone a los Estados la obligación de preservar las manifestaciones culturales tradicionales sin necesariamente atribuir derechos exclusivos individuales. Nuestro país se incorporó a dicho Convenio por Ley N.º 18.035 de 20 de octubre de 2006. Hay que cumplir una serie de etapas e instancias para hacerlo efectivo.

La frontera entre la obra original y la recreación folklórica no es usualmente demasiado nítida. En las expresiones carnavalescas se incorporan muchas veces elementos tradicionales que se reconfiguran con la impronta propia del autor, lo que hace más complejo analizar no solamente el alcance de los derechos sino también la pertinencia de la modificación o recreación. La frontera entre la inspiración o el estilo por un lado y la innovación creativa personal por otro, puede ser

compleja, más allá del principio de que las ideas no se protegen.

La consideración de estos elementos pone en evidencia la tensión entre:

- 1 la importancia o necesidad de promover la innovación sustentable para el Carnaval; y
- 2 la importancia o necesidad de mantener el acceso y la libertad de goce de los bienes culturales tradicionales y colectivos.

El desafío se encuentra en mantener un equilibrio razonable en la protección de las contribuciones originales sin limitar el acceso a los bienes culturales comunes. Desde una perspectiva práctica, este equilibrio puede articularse mediante mecanismos de gestión colectiva y políticas culturales activas, por ejemplo, gestionando los derechos de autor de espectáculos carnavalescos, haciendo posible la remuneración de los creadores sin obstaculizar la circulación cultural.

En este tema es tan importante respetar los elementos y actividades culturales que constituyen patrimonio colectivo, como reconocer el trabajo de los autores y artistas que merecen la recompensa que ellos mismos quieran recibir, tal como pauté la legislación en cada caso.

También el Estado tiene un rol que cumplir en cuanto al patrimonio inmaterial, con las acciones que correspondan para evitar la apropiación indebida de expresiones tradicionales. No es lo mismo la inspiración legítima según la cual se pueden incorporar elementos del Carnaval en nuevas creaciones, reconociendo su procedencia, que una apropiación de tales elementos utilizados de manera que se pierda el control sobre su gestión e integridad, especialmente con presentaciones degradantes.

V Desde una perspectiva jurídica, como regla general hay comercialidad siempre que se trata de espectáculos organizados con acceso mediante pago de entrada o transmisión online dirigida al público. También cuando se perciba algún género de remuneración por la actuación, aún cuando no haya efectivo reparto entre los participantes, de lo cual no depende el carácter de comercialidad en cuanto a la calificación de uso de la obra protegible.

La transición del escenario tradicional de Carnaval de alcance barrial a la organización necesaria en escenarios de mayor envergadura, así como la transmisión televisiva o por streaming, introdujo factores de consideración a efectos legales. Uno de ellos es la necesaria consideración de eventuales riesgos de propiedad intelectual en la opción por las obras a interpretar.

Frente a los cambios sociales, económicos y culturales corresponde definir lo más claramente posible el alcance de los distintos derechos involucrados.

Estas consideraciones van encaminadas a que pueda hablarse de sostenibilidad cultural y sostenibilidad económica también, como base de su existencia.

Nos referimos a sostenibilidad económica satisfactoria, en el entendido que no es solamente que pueda existir el Carnaval como espectáculo de convocatoria masiva, sino que autores, artistas y demás involucrados en roles operativos o creativos que lo hacen posible tengan o sientan que tienen una compensación por su esfuerzo.

En cuanto a la toma de decisiones que involucra aspectos autorales en una agrupación carnavalesca, así como en cuanto a la apreciación de lo que pueden ser riesgos en la materia propiedad intelectual, es fundamental el rol del director o de los distintos directores. De su apreciación en la globalidad que corresponde a su actividad depende muchas veces que haya efectiva regularidad en la temática, así como algunas otras veces concentrará el ejercicio de los derechos patrimoniales de los autores, que le sean transmitidos contractualmente.

VI La aplicación de Nuevas Tecnologías, especialmente con la comercialización a través de plataformas digitales generó ventajas y desventajas a la vez. De todas maneras, es un instrumento que no tiene marcha atrás para el Carnaval, por lo que las distintas circunstancias

que puedan ser negativas hay que solucionarlas a efectos de que todos los titulares de derechos involucrados puedan gozar de los beneficios posibles.

La necesidad de pensar y solucionar diversos desafíos en cuanto a gestión de derechos ha aumentado en los últimos tiempos en razón de la expansión de plataformas digitales y los medios de comunicación globales. Esta posibilidad se ha desarrollado por sus importantes beneficios, generando algunos problemas también. Se pueden comunicar al público y distribuir videos del Carnaval de manera prácticamente instantánea a través de YouTube, TikTok, Instagram y otras plataformas, pudiendo alcanzar audiencias globales. No siempre ello tiene lugar con las autorizaciones correspondientes de los titulares de derechos. Por otra parte, lo que pueden ser infracciones por uso no autorizados de obra o creación ajena se potencia a una extensión de daños que antes no se daba.

A la temática referida a la gestión de derechos de autor, que implica una tensión entre el responsable de una creación intelectual (sea autor o artista) sea originaria o sea de terceros en una obra derivada, se agrega también la eventual responsabilidad de las plataformas digitales que alojan y comunican al público los contenidos correspondientes a la creatividad en Carnaval. Este empresario estará fijando reglas que den seguridad desde el punto de vista de su gestión comercial, algo comprensible desde la perspectiva de cualquier persona que está arriesgando su patrimonio con la actividad empresarial.

Desde el punto de vista tecnológico hay distintas medidas que se podrían aplicar para una mejor y más justa gestión de derechos de autores y artistas respecto de las creaciones cuyo acceso se comercializa a través de plataformas digitales.

VII En la actualidad es creciente la importancia de la documentación y preservación de los elementos culturales del Carnaval, tanto los tradicionales como los innovadores, también para la aplicación del Derecho. A manera de referente de lo que son las producciones intelectuales y obras protegidas, es muy importante contar con centros que atesoren creaciones intelectuales, letras y partituras, así como la palabra y obra de autores y artistas.

En este sentido remarcamos la importancia de promover las siguientes dos acciones relevantes.

En primer lugar, es necesaria la creación y el mantenimiento de archivos específicos sobre el Carnaval como patrimonio colectivo y público. Es muy importante la actividad que realiza el Museo del Carnaval como centro de documentación, con el rigor y pasión por la conservación y catalogación de las piezas que tiene.

En segundo lugar, es fundamental la posibilidad de acceso del público al acervo y su información (con las medidas de preservación de integridad correspondientes a las obras), tanto desde el punto de vista cultural como desde la perspectiva de la instrumentación de instancias de aprendizaje e investigación para la innovación creativa. Conocer y analizar libretos, bocetos y demás documentos – además de las propias obras – es un mecanismo de aprendizaje que deriva en la generación de componentes de ulteriores creaciones originales, por inspiración como por impulsar la reflexión.

Asimismo, desde el punto de vista jurídico un archivo o museo es un referente creativo que permite apreciar el alcance de la originalidad posible y también - eventualmente - para la identificación en plano histórico de las titularidades de derechos. Recordamos que para identificar a titulares de derechos de autor vigentes se puede recurrir a la información que tengan entidades de gestión colectiva en sus registros o en sus propios centros de documentación - como el que tiene AGADU -, así como realizar las búsquedas que sean necesarias. También el Centro de Documentación de DAECPU es un referente para la valoración del acervo del Carnaval.

VIII ¿Y cómo vemos la evolución al futuro de los temas de Propiedad Intelectual en relación con las creaciones del Carnaval?

La experiencia de la presente investigación nos permitió apreciar que hay nociones sobre la aplicación de las normas legales de la propiedad intelectual entre los operadores y académicos que tratan la temática carnavalesca. Tal vez sean todavía algo superficiales, pero resulta especialmente positivo que no se trata de un tema totalmente desconocido.

El futuro del carnaval como expresión cultural jurídicamente sostenible depende del desarrollo de una conciencia colectiva que valore tanto la creatividad por obras propias como la correspondiente a las obras ajenas. Es importante que esta valoración se concrete en prácticas que incluyan el reconocimiento expreso de las autorías, una documentación adecuada de las creaciones propias y el respeto escrupuloso por los derechos de terceros, entre otras acciones. La prevención de conflictos firmando acuerdos por escrito, pensamos que tenderá a ser cada vez más frecuente.

La formación en aspectos de propiedad intelectual resulta importante para quienes desempeñan los diversos roles que hacen posible el Carnaval. Este tema no se arregla solamente llamando abogados especializados en derechos de autor y derechos conexos: hay una base que implica internalizar el reconocimiento de las creaciones intelectuales como valor a respetar que debe estar en el día a día de la cultura del Carnaval. También será importante recurrir a la gestión colectiva como herramienta organizada que facilita diversas instancias (solicitud de permisos, definición de facultades) para el regular uso y goce de derechos intelectuales.

A medida que los distintos aspectos de organización empresarial y – especialmente – comunicación pública de los espectáculos evolucione, la necesidad de certeza en los derechos de la Propiedad Intelectual estará más consolidada y la normativa se aplicará mejor.

En esta etapa, la consolidación y certeza en la tutela de las creaciones en el dominio público, así como las del patrimonio inmaterial y folclore, deberá evolucionar a la par. El Estado juega un rol relevante en este aspecto, procurando ese complejo equilibrio entre la base cultural de interés colectivo con el merecido reconocimiento del interés individual en la recompensa por su innovación artística.

EN DEFINITIVA

Nos gusta pensar que este trabajo, la presentación del tratamiento general de un tema vasto e interesante como el Carnaval y la Propiedad Intelectual, desde una pluralidad de perspectivas, es un punto de partida para estudios más detallados y profundos que en él se inspiren y también que lo cuestionen.

Constituye un aporte, desde la Facultad de Derecho, que esperamos permita encontrar los equilibrios necesarios entre derechos, así como certeza jurídica para impulsar el arte y la alegría del Carnaval del Uruguay.

ANEXO 1 Informe del desarrollo de la Investigación.

INFORME del Proyecto de Investigación: El Carnaval y la Propiedad Intelectual

1 Introducción y Justificación

El carnaval uruguayo, representa no solo una expresión cultural de gran valor sino también un fenómeno de producción creativa e intelectual que genera importantes interrogantes en el ámbito jurídico.

Este proyecto busca analizar la compleja intersección entre las manifestaciones artísticas del carnaval uruguayo y el sistema de protección de la propiedad intelectual, considerando las particularidades de una expresión cultural colectiva, tradicional y en constante evolución.

La creación de espectáculos de murgas, parodistas, humoristas, comparsas de candombe y otras categorías carnavaleras implica la producción y utilización de obras reguladas por la propiedad intelectual que incluyen música, letras, coreografías, diseños de vestuario y escenografía, personajes y guiones, entre otras. Estas creaciones presentan características específicas que las diferencian de otras obras artísticas, como su eventual creación colectiva, su vínculo con la tradición así como su dimensión crítica y satírica.

Asimismo, tales aportes creativos se integran a expresiones culturales que constituyen una elaboración intelectual ancestral, con un régimen de protección distinto de la propiedad intelectual, así como numerosos elementos genéricos o que se encuentran en el dominio público.

El producto final de la investigación será un elenco de análisis y valoración del régimen legal de propiedad intelectual aplicable a diversas manifestaciones artísticas que tienen lugar en el Carnaval.

La diversidad de la creación intelectual que converge en este evento cultural popular del Uruguay constituye un ámbito muy adecuado para que los estudiantes generen o fortalezcan sus conceptos en relación con la propiedad intelectual, aplicando normativa y reconociendo la situación en cuanto a la legalidad de distintas situaciones. De manera que se cumplen con el análisis que se propone objetivos de formación jurídica propios del ejercicio profesional de abogados y escribanos.

Por otra parte, el análisis conclusivo entendemos que constituirá un aporte general básico para todos quienes participan en Carnaval.

2 Objetivos

Objetivo General

Analizar el marco jurídico aplicable a las creaciones artísticas del carnaval uruguayo desde la perspectiva de la propiedad intelectual, identificando desafíos, tensiones y oportunidades para una protección adecuada que respete tanto los derechos de los creadores como la naturaleza del fenómeno cultural.

Objetivos Específicos

- 1 Caracterizar las manifestaciones artísticas del carnaval uruguayo y sus particularidades como obras protegibles por el derecho de autor.
- 2 Examinar el régimen jurídico de propiedad intelectual aplicable a las distintas creaciones que integran las ediciones del carnaval uruguayo.
- 3 Identificar los principales conflictos y disputas en materia de derechos de autor en el contexto del

carnaval.

4 Desarrollar en los estudiantes capacidades de aplicación del derecho de la propiedad intelectual en situaciones de la realidad cultural uruguaya.

5 Promover en los estudiantes participantes destrezas de redacción de informes (a la manera de Relatorio de Investigación, en este caso) sobre situaciones de aplicación del Derecho en casos reales.

6 Contribuir con la comunidad participe como creadores o artistas en el Carnaval, respecto de los derechos que eventualmente pueden ejercer en cuanto a la propiedad intelectual sobre sus creaciones y aportes intelectuales.

3 Marco Teórico Conceptual

Conceptos claves iniciales: los dados en la materia opcional Propiedad Intelectual.

Marco legal de la investigación: legislación vigente correspondiente a Propiedad Intelectual.

4 Áreas temáticas de la investigación (Ejemplos de temas que integran el núcleo de análisis)

Protección de los textos literarios, coreografías.

La protección de elementos creativos en el Carnaval: vestuario, escenografías, maquillaje, peinados, efectos especiales.

El régimen de la protección de la parodia en el derecho uruguayo.

Los derechos del murguista como intérprete.

Derechos del director.

La producción del espectáculo del Carnaval

Conflictos jurídicos que se han presentado en el Carnaval en materia de propiedad intelectual.

La protección de los personajes del Carnaval.

El alcance de la protección del candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocido por la UNESCO desde 2009.

Imagen y retrato en el Carnaval.

Qué puede ser objeto de protección marcaria en el mundo del Carnaval.

Cómo proteger la innovación tecnológica en el mundo del Carnaval.

5 Cronograma ejecutado

PREVIA: hasta 9 de mayo – Convocatoria abierta a estudiantes para participar en el proyecto.

PRIMERA ETAPA, de EQUIPO: hasta 5 de julio – Búsqueda inicial de material, asignación de temas personales de análisis, reuniones zoom de organización, visita a centros de interés.

REUNIONES ZOOM de la primera etapa

Coordinación inicial básica, por zoom/presencial, minutos luego de clase.

Fechas de reuniones:

a 30 de mayo

b 14 de junio

c 5 de julio

Aproximadamente dos horas cada una de las reuniones.

El modelo de las diversas reuniones zoom que se han desarrollado han sido siempre los días sábados a las 15 hs. (una sola vez fue a las 16 hs)

ASIGNACIÓN TEMÁTICA para análisis y redacción individual.

Nombre	Temas
Castromán, Santiago	Libretos y otros textos literarios en el Carnaval.
Lopez Dohir, Ruben	Los personajes en el Carnaval y su régimen de propiedad intelectual: Mama Vieja, Gramillero y Escobero.
López, Ivanna	Vestuario, maquillaje y peinados en el Carnaval.
Maino, Alexander	Escenografía del Carnaval.
Méndez, Abdo	Signos distintivos en el Carnaval.
Morales, Yamila	La música en el Carnaval.
	Jurisprudencia y casos en Carnaval.
Tesoro, Hugo	Estatuto del director de agrupaciones carnavalescas.
Vila, Silvina	Derecho de imagen y Carnaval.
Bugallo, Beatriz	Coreografía y coreógrafos en el Carnaval.
	Bailarines en el Carnaval.
	Candombe

Coautoría de todos los participantes:

Marco general e introducción (Primera parte).

Reflexiones a modo de conclusión

VISITAS

23 de junio – Visita a AGADU, al área específica de registro de obras, donde las distintas funcionarias encabezadas por la Sra. Graciela Biquert , jefa de la sección Registro, explicaron diversos aspectos de los servicios de la gestión colectiva con específica referencias de la experiencia en obras relacionadas con el Carnaval.

Se terminó la visita de su Centro de documentación con la presentación a cargo de la Bibliotecóloga Celeste Villagrán, el día 3 de julio

1 de julio – Visita a DAECPU y su Centro de Documentación, donde el Prof. José AriSi, diplomado en Patrimonio y cultura, experto en la materia y con diversas publicaciones en la materia, nos explicó diversos aspectos del origen del Carnaval y las distintas creaciones a lo largo de la Historia. Todo ello fue complementado con referencias a la distinta intensidad de protección de aspectos de la propiedad intelectual que han tenido lugar con el tiempo.

3 de julio – Visita al Museo del Carnaval, específicamente a su Centro de Documentación e Investigación, donde fuimos recibidos por distintos integrantes del equipo, entre ellos la experta Belén Bafundi. Visitamos el acervo que atesora dicha institución, constituido por centenares de piezas de vestuario (incluidos gorros, calzado entre tantos), piezas antiguas como cabezudos, En total, aproximadamente 2 horas cada visita.

PARTICIPACIÓN EN CAICU 2025

En el corriente año tuvo lugar el segundo Congreso Académico Interdisciplinario de Carnaval Uruguayo CAICU 2025, organizado por la Cátedra UNESCO de Carnaval, que se encuentra radicada en la FIC, UDELAR. Tuvo lugar del 6 al 11 de octubre del corriente año.

Presentamos una Ponencia con avances de la presente investigación. Fue aceptada y la presentamos el día viernes 10 de octubre en la sesión por la tarde del Congreso.

Video en Youtube: <https://www.youtube.com/live/cKCp9GCQ42s?si=V9qnrIoEhfWpfuRE> A la Hora 2.04 comienza la participación del equipo con la ponencia.

Asimismo, propusimos estar a cargo como equipo de un Taller sobre la temática de nuestra investigación. Los diversos talleres tuvieron lugar el día sábado 11 de octubre.

Lo aceptaron y se desarrolló el mencionado día de 10 a 12 hs.

El programa se puede ver en el siguiente LINK: <https://www.caicu.uy/programa/>

SEGUNDA ETAPA, de TRABAJO INDIVIDUAL: hasta el 15 de octubre

Etapa individual/equipo por tema: estudio, definición y escritura.

Diversas reuniones zoom de equipo en esta etapa en la primera quincena de julio y a partir fines de setiembre.

Reuniones e intercambios individuales, sobre la base de los avances escritos.

TERCERA ETAPA, de edición y organización final a cargo de la DIRECCIÓN DEL PROYECTO: hasta el plazo máximo 30 de octubre

Revisión de lo entregado y trabajo de edición del documento final, a cargo de la dirección del Proyecto, Beatriz Bugallo.

El documento final será publicado online con acceso desde la página web del Instituto de Derecho Comercial alojada en el sitio web de la Facultad de Derecho.

6 Recursos utilizados para la investigación

Se trata de una investigación sin financiamiento específico en cuanto a horas de análisis y escritura, ni en cuanto a traslados a visitas.

Todo ello ha sido voluntario por parte de los estudiantes participantes, así como por parte de Silvina Vila Guillama y Yamila Morales, docente ayudante y egresada colaboradora respectivamente.

En cuanto a la dirección de la investigación, seguimiento de los trabajos de estudiantes y su edición, bajo la dirección de Beatriz Bugallo Montaña, lo cumplido integra las actividades correspondientes a su proyecto docente.

A efectos de comunicación entre el equipo se contó con un espacio en la Plataforma EVA, abierto especialmente para la investigación, así como con el uso de Aula Virtual de Zoom de la UDELAR.

ANEXO 2 Avance de la Investigación presentada como Ponencia en el CAICU 2025.

Documento:

“El Carnaval y la Propiedad Intelectual en el Uruguay.”

RESUMEN

La investigación plantea cómo se aplica la legislación uruguaya de propiedad intelectual a las creaciones artísticas del Carnaval. Se incluyen textos literarios, música, vestuario, escenografía, coreografías e interpretaciones, organizadas en torno a un director artístico. Se distinguen expresiones tradicionales (de uso libre), obras en dominio público y creaciones originales protegidas por derechos de autor o conexos, conforme a la Ley N° 9.739 y tratados internacionales. La protección está más organizada en torno a letras y música. Otras creaciones y expresiones como vestuario o interpretaciones (bailarines, actores, músicos), entre otras, no tienen igual reconocimiento para protección. El director artístico, aunque desempeña un rol esencial, no tiene facultades de defensa de la integridad de la expresión, ni es titular de derechos, salvo que aporte creativamente en algún aspecto. Se podría complementar la protección autoralista a través de protección por signos distintivos.

Se proponen medidas para equilibrar la protección individual y el carácter colectivo del Carnaval: capacitación, códigos de ética, legislación específica sobre patrimonio inmaterial y la creación de un observatorio académico sobre el tema. Respetar la propiedad intelectual en el Carnaval es clave para honrar la creatividad, evitar conflictos y fomentar un entorno cultural justo y sostenible.

PALABRAS CLAVE

Carnaval, Propiedad Intelectual, Expresiones Culturales Tradicionales, Dominio público, Patrimonio intangible.

ABSTRACT:

This study explores how uruguayan intellectual property legislation applies to Carnival-related artistic creations. These creations include literary texts, music, costumes, scenery, choreography, and performances organized around an artistic director. The study distinguishes between traditional expressions, which are free for use, and works in the public domain, as well as original creations that are protected by copyright or related rights, in accordance with Law No. 9,739 and international treaties.

Protection is more organized around lyrics and music. Other creations and expressions, such as costumes and performances by dancers, actors, and musicians, are not equally recognized for protection. Although the artistic director plays an essential role, he or she does not have the power to defend the integrity of the expression nor is he or she the owner of the rights unless he or she contributes creatively in some way. Author protection could be supplemented by protection through distinctive signs.

Proposed measures aim to balance individual protection with the collective nature of Carnival and include training, codes of ethics, specific legislation on intangible heritage, and the creation of an academic observatory on the subject. Respecting intellectual property at Carnival is essential to honoring creativity, preventing disputes, and promoting a fair and sustainable cultural environment.

KEYWORDS:

Carnival, intellectual property, traditional cultural expressions, public domain

ARTÍCULO DE CONFERENCIA

1 Planteo del problema/pregunta

El Carnaval constituye una de las expresiones culturales más ricas y variadas del Uruguay. Amalgama multiplicidad de aportes creativos, con dimensiones autorales y performativas.

Desde nuestro interés por la propiedad intelectual la pregunta general es:

¿cómo se aplica la legislación uruguaya de propiedad intelectual a las distintas expresiones artísticas del Carnaval?

Para responder esta pregunta planteamos otras: ¿qué se protege? ¿quién es titular de los derechos según distintas obras? ¿qué derechos tiene su titular? ¿hay usos permitidos sin autorización? ¿hay formas de apropiación indebida o infracción? ¿qué protección tienen los distintos intérpretes? ¿se puede complementar la protección autoralista mediante signos distintivos?

Complementamos el análisis haciendo referencia al rol que puede cumplir la protección por signos distintivos, así como al estatuto del director de agrupaciones y los derechos de propiedad intelectual.

NO relevamos conflictos existentes o potenciales para presentar soluciones.

En esta investigación se responden preguntas con un análisis general de situaciones, según el tipo de creación, indicando la solución prevista en la legislación uruguaya.

2 Antecedentes y marco teórico

Las creaciones artísticas que se despliegan durante Carnaval pueden ser obras literarias, musicales, vestuario, maquillaje y sombreros, escenografía, entre tantas. Se encuentran expresiones culturales tradicionales, así como creaciones originales para la ocasión. Se presencian interpretaciones de bailarines, cantantes, actores, entre otras. Se organizan artísticamente en torno a un director.

Por su naturaleza las creaciones artísticas que se utilizan pueden ser:

- a expresiones culturales tradicionales;
- b creaciones artísticas originales en el dominio privado;
- c creaciones artísticas originales en el dominio público.

Las interpretaciones de obras del carnaval también tienen particular expresión.

El derecho de imagen de las personas se encuentra involucrado en varias de estas manifestaciones.

Es peculiar, asimismo, la forma de ejercicio y gestión de los derechos de propiedad intelectual que pueden estar realizando los directores de agrupaciones carnavaleras e incluso los productores y otros empresarios.

Para analizar las respuestas a las preguntas antes formuladas en torno a dichas creaciones, partimos del siguiente marco normativo.

1 Manifestaciones culturales tradicionales en nuestro país, protegidas como propiedad inmaterial, sistema UNESCO. El candombe y elementos de su entorno se protegen por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, adoptada en 2003 y en vigor desde

2006. Uruguay la aprobó por Ley N° 18.035 de 20/10/2006.

2 Creaciones y expresiones artísticas originales, protegidas según la Propiedad Intelectual, tanto Derecho de autor y Derechos conexos, como marcas, nombres comerciales, indicaciones geográficas, además de patentes de invención, modelos de utilidad y diseño industrial.

En Uruguay, se regulan las leyes que se mencionan a continuación, modificativas y concordantes:

a Ley 9.739 de 17/12/1937, sobre derechos de autor y conexos;

b Ley 17.011 de 25/9/1998, sobre signos distintivos;

c Ley 17.164 de 2/9/1999, sobre patentes.

d Tratados internacionales firmados por el Uruguay, particularmente – entre otros -:

a Acuerdo ADPIC - Aspectos sobre Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio y tratados incluídos como Convenio de París de 1883 para la Protección de la Propiedad Industrial y contra la competencia desleal y Convenio de Berna de 1886 para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas;

b Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT);

c Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT).

Los conceptos legales se complementan con doctrina y jurisprudencia.

Se procura ofrecer una presentación sistemática y técnicamente fundada, para reconocimiento de derechos de autores e intérpretes y prevenir situaciones de apropiación indebida o usos no autorizados.

3 Metodología

Metodología: sistematización de creaciones intelectuales sobre las cuales basar el análisis jurídico-dogmático que permita contestar la pregunta sobre la aplicación de la legislación de propiedad intelectual uruguaya en creaciones y expresiones artísticas que se ven en el Carnaval uruguayo. Existen también conocimientos y expresiones culturales tradicionales no apropiables que distinguir y, desde otra perspectiva, proteger.

El trabajo metodológico consistió en:

1 Identificar y clasificar creaciones y expresiones artísticas del carnaval como posibles objetos de propiedad intelectual, especialmente derecho de autor o derechos conexos. Se incluye la determinación del alcance del ejercicio de los derechos de los titulares de creaciones y expresiones artísticas, así como el rol al respecto de directores artísticos.

2 Aplicar una lectura jurídico-dogmática de la legislación uruguaya vigente en propiedad intelectual en relación con las mencionadas creaciones y expresiones.

La lectura de textos legales se complementa con doctrina especializada, jurisprudencia y normas de derecho positivo reglamentarias.

3 Responder con fundamento legal sobre cómo se protegen, qué derechos se generan y cómo se deberían tratar jurídicamente las creaciones y expresiones artísticas antes mencionadas en el marco del Carnaval. Incluye tener presente en qué consisten posibles infracciones a la ley de la materia, así como la apropiación comercial de expresiones culturales tradicionales.

4 Resultados/conclusiones.

4.1 Resultados

La aplicación de legislación uruguaya de propiedad intelectual a distintas creaciones y expresiones artísticas del Carnaval comienzan a distinguir entre ellas: unas son tradicionales o están en el dominio público y les corresponde un uso libre, aunque en algunos casos pueda tratarse de dominio público pagante; otras son creaciones o expresiones originales reguladas por leyes de propiedad intelectual. Acotamos que nuestras afirmaciones son de corte general. En propiedad intelectual la casuística es diversa, la realidad siempre presenta particularidades, por diversas circunstancias fácticas, sociales y de mercado que se trate. No obstante, se pueden afirmar ciertas reglas de aplicación del Derecho, cumpliendo los objetivos planteados, que presentamos según ejes temáticos.

4.1.1 Creaciones y expresiones en el dominio público y tradicionales.

Según la Ley, están en el dominio público las creaciones o expresiones que estuvieron protegidas por la legislación autoral y venció el plazo denominado de dominio privado. Son de uso libre en el Uruguay, aunque en ciertos casos (música, teatro, artes visuales) hay que pagar al Estado por su uso, Ley 9.739, artículo 42. No hay que pedir autorización, pero sí pagar por ellas.

Distinto el caso de expresiones tradicionales, que forman parte del acervo tradicional de carnaval (ritmos, baile, personajes como mama vieja, escobero o gramillero, o incluso algunas frases emblemáticas) que no han estado en el dominio privado: el uso es libre. Estas expresiones forman parte del dominio público cultural, y como tales, no deben ni pueden ser privatizadas ni mercantilizadas en forma excluyente.

En cuanto a personajes tradicionales, encontramos que el personaje con sus características o incluso ciertas características de su vestuario son expresiones culturales tradicionales. Sin embargo, en el baile o canto que realiza quien interpreta tales personajes hay un estatuto legal de intérprete a respetar. Incluso las variantes del vestuario o letras que sean originales y vayan más allá del estándar tradicional del personaje que se trate, son obra protegida por el Derecho de autor.

Tema distinto es si hay apropiación comercial de expresiones culturales tradicionales en la situación. Se trata de la tensión entre proteger el acervo tradicional frente a usos descontextualizados, así como evitar una apropiación que impida su libre circulación.

En este punto, como en referencia a la apropiación comercial, el derecho positivo nacional no es claro o es inexistente. Se sugiere explorar experiencias de otros países, sus pueblos originarios y comunidades tradicionales (licencias comunitarias, registros declarativos no exclusivos, marcos éticos de uso cultural) para elaborar normativa propia.

4.1.2 Protección de las obras y aportes creativos en el Carnaval

Existe variedad de creaciones claramente protegibles por el régimen autoral: letras, arreglos corales, escenografías, coreografías originales y vestuarios únicos. Sin embargo, podría suceder que: no se formalicen cesiones ni registros, muchas obras son resultado de una creación colectiva sin delimitación clara de aportes, y no siempre los artistas cuentan con representación profesional adecuada.

Respecto a los textos literarios, las letras de murgas y canciones carnavalescas reciben protección similar a cualquier obra literaria. Pueden surgir conflictos particulares relacionados con la autoría colectiva. La práctica habitual de modificar letras durante ensayos y actuaciones genera incertidumbres sobre la fijación definitiva de la obra y la identificación de todos los autores involucrados.

En el ámbito musical, la investigación constató que la mayoría de las obras carnavalescas se registran adecuadamente en AGADU, garantizando derechos patrimoniales y morales a sus creadores. En cuanto a las adaptaciones y versiones de temas tradicionales, es complejo definir la

línea entre inspiración legítima y apropiación indebida. El análisis casuístico es imperativo, aplicando los conceptos legales.

En cuanto a vestuario, maquillaje y sombreros, la creatividad y originalidad es impresionante. Como obras autorales protegidas, basta con su creación para que exista titular de derechos. Hay aspectos complejos en cuanto al análisis de protección entre Derecho de autor y diseño industrial, así como la incorporación eventual de creaciones de terceros. En el campo de la escenografía, también creaciones tridimensionales de protección por derechos de autor, se presentan situaciones similares.

En estos dos últimos casos mencionados la incorporación de elementos iconográficos tradicionales del Carnaval uruguayo y sus modificaciones, sobre todo cuando en posteriores carnavales se utilizan parcialmente creaciones precedentes, podrían presentarse conflictos. En este ámbito no vimos actuación tutelar como obras visuales que son.

4.1.3 Intérpretes y sus derechos: bailarines, actores y personajes

La Ley 9.739 reconoce derechos conexos a los artistas intérpretes y ejecutantes. Ello implica que en todas las situaciones de cantantes, músicos ejecutantes, actuación y baile, hay titulares de derechos conexos. La ley no distingue según sea un primer bailarín, cantante o músico solista, o si se trata de integrantes del coro o conjunto de intérpretes. En todo caso se prevé el ejercicio de derechos.

Siempre que haya interpretaciones con aportes creativos personales, pueden recurrir a tal estatuto de protección.

En cuanto a bailarines y coreógrafos, la legislación uruguaya protege a los primeros como intérpretes y también a las obras coreográficas. Corresponde pues determinación y defensa de estos derechos. La naturaleza efímera de la performance y la tradición de transmisión oral de movimientos y secuencias coreográficas dificultan la protección.

4.1.4 Estatuto legal del director de agrupaciones carnavalescas en relación con la propiedad intelectual

No existe definición específica de director. Se construye sobre reglamentos y menciones, destacando como roles, el artístico y el de representación para gestión. Cada cual tiene particularidades en cuanto a derechos de propiedad intelectual. La contratación es fundamental para su definición, con variantes según cada caso.

4.1.5 Signos distintivos como protección complementaria

Como en otros ámbitos creativos, el registro de representaciones bi o tridimensionales como signos distintivos (marcas, nombres comerciales) puede complementar la protección. Abarcarían no solamente nombre de agrupaciones (que por el uso ya tienen protección), sino objetos con aptitud distintiva.

El recurso a marcas de calidad o marcas colectiva puede aplicarse también, incluso como nivel de protección. No es tan claro el ámbito de protección al caso como indicación geográfica.

4.1.6 Otros temas

Se destacan otros temas. Entre ellos, los conflictos judicializados, que son escasos, así como la temática de derecho de imagen y retrato que (junto con otras referencias a derechos de la personalidad que no constituyen objeto de esta investigación) también corresponde tutelar en Carnaval, con sus particularidades.

4.2 Conclusiones

Los resultados de la investigación revelan un panorama complejo y diverso, con situaciones que eventualmente pueden generar tensiones, especialmente entre el marco legal de propiedad intelectual y algunas prácticas culturales carnavalescas.

Las creaciones artísticas de Carnaval no son “efímeras”, sino aportes intelectuales utilizados intensamente en un lapso del año de entorno festivo tradicional. Muchos de los titulares de propiedad intelectual que podrían verse lesionados, tienen mayor tolerancia en cuanto a los usos de creaciones propias sin consentimiento en el Carnaval. Es decisión personal.

En cuanto a creaciones y expresiones, hay asimetría en el nivel de protección y reconocimiento de los diferentes tipos de creaciones carnavalescas. La protección de composiciones e interpretaciones musicales y textos literarios es más clara que otras que enfrentan mayores dificultades para su reconocimiento. Se destaca el trabajo de muchos años particularmente de AGADU y también de SUDEI en dicho ámbito.

Si bien nuestro análisis es específicamente de base legal de propiedad intelectual, destacamos mecanismos de regulación y protección sobre la base de la organización administrativa a nivel departamental o municipal de desfiles y concursos. Además, las agrupaciones carnavalescas desarrollaron códigos de conducta, sistemas de reconocimiento mutuo y mecanismos de resolución de conflictos que resultan efectivos.

La investigación concluye que el desafío fundamental consiste en encontrar un equilibrio adecuado entre la protección de los aportes creativos individuales y la preservación del carácter colectivo y evolutivo del Carnaval uruguayo. Hay disposiciones legales generales que para ofrecer mayor adecuación deberían contar paralelamente con mayor y más concreta difusión entre los interesados, así como elaboraciones declarativas a la manera de códigos de ética. En cuanto a aspectos legislativos, se podría introducir derecho positivo nacional como regulación uruguaya para las expresiones culturales tradicionales.

Sintetizamos las siguientes propuestas concretas.

- 1 Conocer las normas aplicables respecto de los derechos propios y de terceros es el paso inicial para prevenir o, al menos, disminuir la existencia de conflictos. Un objetivo es la paulatina explicación y difusión al respecto, con una persona - al menos - capacitada en cada agrupación.
- 2 Fortalecer aspectos éticos ya existentes, que de manera muy general se encuentran en reglamentaciones departamentales y de organizaciones privadas. Un objetivo es elaborar Código/s de Ética respecto de los temas de Propiedad Intelectual, Respeto de las expresiones culturales tradicionales y del Derecho de Imagen.
- 3 Aprobar regulación nacional acorde sobre protección del patrimonio inmaterial, según pautas internacionales de la Convención UNESCO de 2003, fortalecería la creación. Uruguay desde su incorporación a dicho sistema las ha seguido, sin norma sustantiva reglamentaria. Hay experiencias de otros países de la región con leyes nacionales tutelares como antecedente.

Para fortalecer avances, se propone crear un “Observatorio de Carnaval, Propiedad intelectual y Respeto a las Expresiones culturales tradicionales”, en Facultad de Derecho UDELAR, de integración interdisciplinaria, como forma de analizar y profundizar tantas facetas y situaciones identificadas en esta investigación.

Es importante que en el ámbito de carnaval se conozcan las fronteras entre lo legal – permitido y lo ilegal – prohibido, para evitar reclamos y para que la fiesta y alegría cultural también refleje respeto y reconocimiento por el talento y trabajo de todos.

Destacamos que los derechos relevados en este trabajo se analizan desde los preceptos de la legislación que la enmarca. La titularidad y ejercicio puede variar y reglamentarse por contrato entre privados, lo que dependerá de posiciones e intereses en cada situación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abello Banfi, J. (2005). El Carnaval una actividad saludable. Revista *Huellas* 71, 72, 73, 74, 75. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte.
<https://manglar.uninorte.edu.co/calamari/handle/10738/16>

Alfaro, M. (2002) Los Uruguayos y el Carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la fiesta. *América. Cahiers du CRICCAL*. N. 28, 1.
https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1547

Añón Monteserín, A. (2016) El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido. *Amerika*. N. 15. Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les Ameriques. CELLAM - Centre d'Etudes de Langues et Littératures Anciennes et Modernes, EA 3206, Université Rennes 2. Rennes.
<https://journals.openedition.org/amerika/7766>

Ayestarán, L. (1948) Introducción a la música afro-uruguaya. *El Día*. Año XVII. N. 823. Suplemento dominical del 24 de octubre. Montevideo, Uruguay.
<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-IntroM%C3%BAlicaAfro-uruguaya-1948.pdf>

Ayestarán, L. (1967a) El tamboril afro-uruguayo. *Music in the Americas*. George List y Juan Orrego-Salas (comp.). Indiana, Estados Unidos: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Bloomington, Estados Unidos, & Ed. Mouton & Co., La Haya, Países Bajos.
<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfroUruguayo-1967.pdf>

Ayestarán, L. (1967b) La conversación de tamboriles. *Revista Musical Chilena*. Año XXI. N. 101. Santiago de Chile.
<http://www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-Conversaci%C3%B3nTamboriles-1967.pdf>

Berdaguer Mosca, J. (2021) Protección de la imagen en el Derecho Civil de Uruguay. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Bertone, L.E. & Cabanellas, G. (1989) Derecho de marcas: marcas, designaciones y nombres comerciales. 2 tomos. Buenos Aires: Heliasta.

Bugallo Montaña, B. (2022). Propiedad Intelectual. T. I 2da. ed. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Bugallo Montaña, B. (2024). Propiedad Intelectual. T. II. 2da. ed. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Bugallo Montaña, B. (2025). Propiedad Intelectual: Marco Normativo Vigente en el Uruguay (Principales Leyes y Tratados) (Compilación y notas de la autora).
<https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

Bugallo Montaña, B. (2025). La Propiedad Intelectual en Uruguay.
Disponible en: <https://derechocomercialbeatrizbugallo.blogspot.com/2025/01/2025-la-propiedad-intelectual-en-el.html>

Burckhardt, J. (1860) *The civilization of the Renaissance in Italy*. Parte 5. (Middlemore Trad.) (1878).
https://en.wikisource.org/wiki/The_Civilization_of_the_Renaissance_in_Italy
https://en.wikisource.org/wiki/The_Civilization_of_the_Renaissance_in_Italy/Part_5

Cannella, L. & Picún, O. (2019) *Saberes compartidos. Proceso de inventario de patrimonio cultural inmaterial del Uruguay*. Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.
https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2023-01/libro_saberes_compartidos.pdf

Corominas, J. (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ra. ed. 4ta. reimpr. Madrid. Gredos.

DAECPU. *Historia del Carnaval*.
<https://www.daecpu.org.uy/historia-del-carnaval.html>

Maraví Contreras, A. (2010). Breves Apuntes Sobre El Problema de Definir la Originalidad en el Derecho de Autor. *Cuaderno de Trabajo N. 16*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento Académico de Derecho. Centro de Investigación, Capacitación y Asesoría Jurídica
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/46738>

Montaña, O. (2010) *Candombe, herencia africana en el Uruguay*.
https://www.candombe.com.uy/historia_seccion1.html

Montaña, O. (2010) *Personajes Típicos. Escobero, Mama Vieja, Gramillero*.
https://www.candombe.com.uy/historia_seccion8.html

Montaña, O. (2010) Origen del candombe
https://www.candombe.com.uy/historia_seccion2.html

Ortega y Gasset, J. (1964) *El hombre y la gente*. Tomo I. Madrid. Revista de Occidente.
<https://archive.org/details/el-hombre-y-la-gente.-o.-gasset/page/n39/mode/2up?q=carnaval>

Picún, O. (2010) El candombe y la música popular uruguaya. Perspectiva Interdisciplinaria De Música. Vol 1. Mexico: UNAM.
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17150>
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/view/17150/16319>

Terradillos Rodríguez, P. (2008). Libretos de Carnaval, pliegos de la Historia de Cádiz. *Educación y biblioteca*, Año 20, n. 168. Madrid: Asociación Educación y Bibliotecas Tilde.
<http://hdl.handle.net/10366/119611>

Trigo, A. (1993). Candombe and the Reterritorialization of Culture. *Callaloo*, 16(3)
<https://doi.org/10.2307/2932298>, <https://www.jstor.org/stable/2932298>

UNESCO. (2009) El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitaria.
<https://ich.unesco.org/es/RL/el-candombe-y-su-espacio-sociocultural-una-practica-comunitaria-00182#video>

DAECPU. (2025). Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2025.

Real Academia Española. (s. f.). Diccionario de la lengua española (23.^a ed.). <https://dle.rae.es>

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2018). Guía práctica sobre la propiedad intelectual y los festivales folclóricos, artísticos y culturales (Publicación N.º 1043). OMPI.

Pérez da Luz, F. (2019). Murga Uruguay: Análisis de los conjuntos Agarrate Catalina y Los Diablos Verdes en los años 2003, 2011 y 2019 (Trabajo final de grado, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Escuela Universitaria Centro de Diseño).

ANEXO 3 Elenco de casos prácticos presentados en el Taller del CAICU 2025.

CARNAVAL Y PROPIEDAD INTELECTUAL TALLER CAICU 2025 Elenco total de casos del cual seleccionar para su discusión en el Taller

Los casos están clasificados según la temática predominante en cada uno. En realidad, en muchos de ellos hay varios aspectos creativos involucrados simultáneamente.

I LETRAS, TEXTOS LITERARIOS Y LOS PERSONAJES CREADOS

Casos 1 a 8.

II MÚSICA

Casos 9 a 26.

III VESTUARIO, MAQUILLAJE, SOMBREROS Y OTROS ELEMENTOS ESTÉTICOS O REPRESENTATIVOS DE LAS AGRUPACIONES

Casos 27 a 31.

IV ESCENOGRAFÍA

Casos 32 y 33.

V COREOGRAFÍA

Casos 34 y 35.

VI INTÉRPRETES

Casos 36 y 37.

VII DERECHO DE IMAGEN

Casos 38 a 40.

VIII SIGNOS DISTINTIVOS

Casos 41 y 42.

IX CARNAVAL, PI Y DIFUSIÓN PUBLICITARIA

Casos 43 a 46.

X DIRECTOR, PRODUCTOR Y CONJUNTO DE DERECHOS O ASPECTOS GENERALES

Casos 47 a 55.

I LETRAS, TEXTOS LITERARIOS Y LOS PERSONAJES CREADOS

1 El contrato con el letrista

Un conjunto contrata a un letrista para escribir parte del repertorio. Al año siguiente, otra murga contrata al mismo letrista, y él vuelve a usar chistes y frases idénticas. El primer conjunto reclama que le pertenecen. ¿Cómo analiza usted esta situación?

2 El texto de presentación del espectáculo

Roberto, director de una murga, escribe el texto de presentación que el grupo recita al inicio del espectáculo. Es un texto elaborado con crítica social y humor. Otra murga usa fragmentos de ese texto en su presentación del año siguiente. ¿Cómo analiza usted esta situación?

3 La adaptación al teatro

Un dramaturgo quiere adaptar un espectáculo completo de humoristas del Carnaval a una obra teatral para temporada en sala. Usa los mismos libretos, chistes y canciones. Lo hace sin pedir permiso. ¿Cómo analiza usted esta situación?

4 La traducción de letras

Un grupo extranjero traduce al inglés un cuplé famoso del Carnaval uruguayo y lo canta en un festival. El letrista original se entera y eso lo afecta, porque no quiere que su cuplé sea traducido al inglés. Le pregunta si puede impedirlo.

5 Libro de historia del Carnaval

Un periodista escribe un libro sobre la historia del Carnaval uruguayo y quiere incluir las letras completas de 20 canciones emblemáticas de diferentes murgas, desde 1950 hasta 2024. ¿Cómo analiza usted esta situación?

6 El guión del espectáculo

Mónica escribe el guion completo del espectáculo de una murga: orden de las canciones, parlamentos de enlace, chistes, entradas y salidas. Otro director lee el guion y usa la misma estructura narrativa en su murga. ¿Cómo analiza usted esta situación?

7 Las letras entre varios

Cinco murguistas escriben juntos un cuplé durante varias reuniones, aportando ideas, versos y correcciones todos. Uno de ellos después reclama ser el único autor y quiere cobrar derechos individualmente. ¿Cómo analiza usted esta situación?

8 El personaje humorístico

Un humorista de Carnaval crea un personaje con frases y gestos muy particulares. Otro humorista, en otro conjunto, empieza a usar un personaje casi idéntico. El primero reclama que lo copiaron. ¿Cómo analiza usted esta situación?

II MÚSICA

9 El cuplé del año anterior

Una murga prepara su repertorio 2026 e incluye un cuplé que utiliza la misma melodía (música) de un cuplé original famoso del Carnaval 2025, pero cambiando completamente la letra para satirizarlo. El director de esta murga pregunta si necesita permiso o si basta con que la letra sea

distinta. ¿Cómo analiza usted esta situación?

10 El arreglo musical de una canción tradicional

Una murga toma una vieja canción que se encuentra en el dominio público uruguayo y crea un arreglo coral complejo y original específico para murga. Otra murga escucha el arreglo y lo copia exactamente. ¿Cómo analiza usted esta situación?

11 El arreglo coral

Una murga invita a un músico profesional a rehacer sus arreglos corales. El músico los arregla, pero al año siguiente la murga los sigue usando sin consultarlo ni nombrarlo. ¿Cómo analiza usted esta situación?

12 La parodia carnavalera

Una murga hace una parodia de la canción "La Pollera Amarilla", cambiando la letra para criticar temas políticos actuales, manteniendo la melodía reconocible. ¿Cómo analiza usted esta situación?

13 Beethoven en Carnaval

Una comparsa quiere usar un fragmento de música clásica conocida (de Beethoven) para abrir su espectáculo. Se preguntan si es libre o si necesitan permiso o pagar algo en el Uruguay.

14 La canción en Spotify

Una murga graba su repertorio y decidió que lo va a subir a Spotify. Entre las creaciones musicales hay un tango de Carlos Gardel (1890-1935) y Alfredo Le Pera (1900 -1935), y una pieza musical de ritmo candombe de la cual el dato que tienen es que fue compuesta en el año 96. ¿Necesitan permisos para incluir esas obras en su grabación?

15 El cuplé en el liceo

Un docente de secundaria usa en clase un cuplé de murga para explicar sátira social. Lo graba y lo sube a YouTube para que sus alumnos lo vean en casa. El conjunto se queja porque no se les pidió autorización. ¿Cómo analiza usted esta situación?

16 El collage digital

Un conjunto de estudiantes de la Licenciatura en Música, dirigidos por uno de sus profesores, crea un collage digital con fragmentos de varios coros de murga y lo presenta como obra experimental en un festival de música. Los murguistas reclaman que se usaron sus voces sin permiso.

17 El sonar de los tambores

Un sello discográfico quiere registrar grabaciones de distintas cuerdas de tambores del desfile de Llamadas y comercializarlas como un álbum de "paisaje sonoro de Montevideo". Los directores de comparsa dudan si tienen algún derecho sobre esas grabaciones. ¿Cómo analiza usted esta situación?

18 El streaming de un fan

Un fan transmite en vivo por Facebook con su celular la actuación de su murga favorita en el Teatro de Verano. El video tiene cientos de visualizaciones. La murga se pregunta si puede reclamar algo.

19 La plataforma de streaming paga

Una nueva plataforma digital ofrece "Carnaval On Demand" con actuaciones de varios años, cobrando suscripción. Algunos conjuntos descubren que aparecen allí sin haber dado permiso ni firmado contrato. ¿Cómo analiza usted esta situación?

20 El streaming no autorizado

Durante el Concurso Oficial 2025, varios usuarios transmiten en vivo por Instagram y Facebook las actuaciones de las murgas. Las murgas no autorizaron estas transmisiones. Una plataforma de streaming ofrece luego "lo mejor del Carnaval" con esas grabaciones. ¿Cómo analiza usted esta situación?

21 El cuplé viral

Un fragmento de un cuplé gracioso circula en TikTok con miles de reproducciones, pero sin que aparezca el nombre de la murga. El conjunto se pregunta si puede exigir reconocimiento, dinero o ambos. ¿Cómo analiza usted esta situación?

22 El sampleo de tambor

Un productor de música electrónica graba un toque de tambor en una Llamada y lo usa como base de una canción que lanza en plataformas. No pide permiso ni reconoce a la comparsa. ¿Cómo analiza usted esta situación?

23 El cuplé homenaje

Un grupo juvenil de murga barrial interpreta en su espectáculo un cuplé entero de una murga histórica, a modo de homenaje. Lo presentan en carnavalitos y festivales, sin pedir autorización. ¿Cómo analiza usted esta situación?

24 El recopilatorio digital

Un fanático del Carnaval crea una página web con un archivo digital gratuito donde sube audios de actuaciones históricas de murgas (1970-2000), muchas difíciles de conseguir. Argumenta que es para preservar la cultura. ¿Cómo analiza usted esta situación?

25 La versión Remix

Un DJ conocido toma la canción de retirada de una murga ganadora, le agrega beats electrónicos y la lanza en plataformas digitales como "Retirada 2025 - Remix". La canción se vuelve viral en TikTok. ¿Cómo analiza usted esta situación?

26 La canción compuesta por encargo

Una murga contrata a Federico para que componga tres canciones específicamente para su espectáculo 2025. Le pagan \$50.000 por el trabajo. No firman ningún contrato escrito sobre los derechos. ¿Cómo analiza usted esta situación?

III VESTUARIO, MAQUILLAJE, SOMBREROS Y OTROS ELEMENTOS ESTÉTICOS O REPRESENTATIVOS DE LAS AGRUPACIONES

27 El vestuario reciclado

Un conjunto de parodistas decide reutilizar el vestuario diseñado por una artista plástica que trabajó para ellos años atrás. La diseñadora, al enterarse, les reclama que están utilizando sus creaciones sin su autorización. ¿Cómo analiza usted esta situación?

28 La fotografía de vestuario

Un fotógrafo profesional saca fotos al vestuario de un conjunto y las publica en un libro de arte. El diseñador del vestuario reclama que es su creación y ni siquiera lo citaron. ¿Cómo analiza usted esta situación?

29 El vestuario característico

La modista Patricia diseña un vestuario único e innovador para una comparsa, con elementos visuales muy distintivos. Al año siguiente, otra comparsa presenta un vestuario muy similar. ¿Cómo analiza usted esta situación?

30 El maquillaje artístico

Lucía crea un diseño de maquillaje muy específico y elaborado para los integrantes de una comparsa, con patrones geométricos únicos. Otra comparsa contrata a una maquilladora que reproduce diseños muy similares. ¿Cómo analiza usted esta situación?

31 La bandera de la comparsa

Una comparsa crea una bandera con símbolos originales diseñados por un artista. Años después, los vecinos del barrio usan la misma bandera para un festival barrial, sin autorización de la comparsa. ¿Cómo analiza usted esta situación?

IV ESCENOGRAFÍA

32 La escenografía itinerante

Una escenógrafa diseña una escenografía original para un conjunto. Cuando termina el concurso, la escenografía se reutiliza en un festival internacional, sin consultarla. ¿Cómo analiza usted esta situación?

33 La escenografía original

Un escenógrafo diseña una escenografía innovadora para una puesta en escena de murga, con elementos móviles y proyecciones específicas. Al año siguiente, otra murga presenta una escenografía con soluciones escénicas muy parecidas. ¿Cómo analiza usted esta situación?

V COREOGRAFÍA

34 La coreografía compartida

Una comparsa de lubolos utiliza una coreografía creada por su directora de baile, contratada específicamente para que elaborara para ellos dicha coreografía. Se produce una separación interna en la comparsa, se retiran algunos integrantes, que se integran en otra comparsa y quieren usar esa misma coreografía con ligeras variaciones. La directora de baile reclama que es “su” creación. ¿Cómo analiza usted esta situación?

35 La coreografía original

Ana crea una coreografía compleja e innovadora para una comparsa. Un estudiante la filma durante el desfile oficial y la sube a TikTok. Una academia de danza la usa para enseñar a sus alumnos. ¿Cómo analiza usted esta situación?

VI INTÉRPRETES

36 El músico de la murga

Carlos es percusionista estable de una murga desde hace 5 años. La murga graba un disco con todas las canciones del espectáculo de 2025. Carlos participa en todas las grabaciones pero no firma

ningún contrato escrito. ¿Cómo analiza usted esta situación?

37 La caricatura musical

Un conjunto incluye en su espectáculo una imitación de una canción de moda, cambiando la letra para burlarse del cantante. El sello discográfico del cantante reclama derechos. ¿Cómo analiza usted esta situación?

VII DERECHO DE IMAGEN

38 Caretas con la cara de un artista

Un emprendimiento vende caretas de carnaval con la cara de un famoso murguista impresa, sin pedirle autorización, a la entrada de los tablados y del Teatro de Verano cuando actúa la murga en la que participa este murguista. El producto se comercializa como parte de la “merchandising carnavalera”. Quienes venden dicen que lo hacen porque son “fans”, reconociendo el aporte a la cultura que se realiza con sus interpretaciones. ¿Cómo analiza usted esta situación?

39 Personajes de videojuegos

Una empresa de videojuegos crea un simulador de Carnaval uruguayo, incluyendo personajes basados en la imagen reconocible de murguistas y bailarinas reales, sin pedir permiso. ¿Cómo analiza usted esta situación?

40 La tapa del libro

Un libro sobre el Carnaval del Uruguay tiene como tapa una foto del desfile de Llamadas en la que aparece, en primer plano una Mama Vieja. Cuando vé la publicación, la señora que interpreta esa Mama Vieja dice que nunca le solicitaron autorización. ¿Cómo analiza usted esta situación?

VIII SIGNOS DISTINTIVOS

41 El registro del nombre

Una murga histórica descubre que un tercero registró su nombre como marca en la Dirección Nacional de la Propiedad Industrial y lo está usando en remeras y gorros para vender en las proximidades de tablados y en ferias. El conjunto quiere saber qué hacer.

42 El logo de la murga

Un conjunto contrata a un diseñador gráfico para crear un logo con su nombre y una máscara. Años después, otra murga de barrio empieza a usar un logo casi igual. El diseñador reclama autoría, y la murga original dice que el logo “es suyo”. ¿Cómo analiza usted esta situación?

IX CARNAVAL, PI Y DIFUSIÓN PUBLICITARIA

43 El spot publicitario

Una marca de cerveza contrata a una murga para cantar un jingle en un aviso de televisión. Años después, otra empresa quiere usar ese mismo jingle con otra murga. La primera murga dice que tiene derecho a impedirlo. ¿Cómo analiza usted esta situación?

44 La imagen publicitaria

Un fotógrafo profesional toma fotos espectaculares de una murga durante su actuación en el Teatro de Verano. La murga quiere usar esas fotos para sus afiches del año siguiente, pero el fotógrafo pide un pago elevado. ¿Cómo analiza usted esta situación?

45 El jingle publicitario

Una empresa de refrescos quiere contratar a una murga para que grabe un jingle publicitario usando su estilo característico. Ofrecen \$200.000 pero quieren los derechos totales sobre la grabación para usarla por 5 años en cualquier medio. ¿Es esto posible? ¿Cómo analiza usted esta situación?

46 La canción del cupletero

Juan escribe la letra de un cuplé y Martín compone la música. Una murga interpreta la canción durante el Carnaval 2025. Después del concurso, una empresa productora de cerveza quiere usar el cuplé en un comercial televisivo. ¿Puede utilizarlo libremente la empresa o hay alguien que dispone de derechos en este caso?

X DIRECTOR, PRODUCTOR Y CONJUNTO DE DERECHOS O ASPECTOS GENERALES

Este ítem hace referencia a ejercicio de derechos que muchas veces puede corresponder que los gestione una persona con el rol de director o productor, según las distintas situaciones.

47 La pintura inspirada

Una artista plástica pinta un cuadro con escenas de un desfile de Llamadas. Lo expone en una galería y vende reproducciones. Las imágenes corresponden a colores y presentaciones estéticas de una comparsa en particular. Los integrantes de la comparsa creen que se apropió de “su” creación. ¿Cómo analiza usted esta situación?

48 El archivo histórico

Un coleccionista sube a internet grabaciones de Carnaval de los años 60 que tenía en casetes. Los conjuntos actuales reclaman que eso afecta sus derechos. ¿Cómo analiza usted esta situación?

49 El espectáculo como tal y su grabación para Spotify

Una murga presenta su espectáculo 2025 con letras de 3 autores diferentes, músicas de 2 compositores, y arreglos del director musical. Al finalizar el Carnaval, quieren grabar un CD y subirlo a Spotify. ¿Cómo analiza usted esta situación?

50 El DVD pirata

Un vendedor ambulante ofrece DVDs con grabaciones caseras de espectáculos de Carnaval, sin autorización de los conjuntos ni de los canales. Los conjuntos se preguntan si pueden reclamar legalmente. ¿Cómo analiza usted esta situación?

51 La adaptación histórica

Un director teatral quiere hacer una obra sobre la historia de las murgas uruguayas. Incluye en la obra fragmentos de canciones famosas de murgas históricas y actuales, interpretadas por actores. ¿Puede hacer esto sin pedir permiso a nadie? ¿Cómo analiza usted esta situación?

52 La murga se separa

Una murga se divide en dos grupos por conflictos internos. Ambos grupos quieren usar el mismo nombre, el repertorio histórico de canciones y el estilo característico del grupo. ¿Cómo analiza

usted esta situación desde la Propiedad intelectual?

53 Ensayo abierto al público

Una murga hace un ensayo abierto al público dos semanas antes del debut oficial. Varios asistentes graban videos con sus celulares y los publican en redes sociales, revelando el espectáculo completo antes del estreno. ¿Cómo analiza usted esta situación?

54 El documental de Carnaval

Una productora extranjera filma un documental sobre el Carnaval uruguayo. Incluye actuaciones completas de tres murgas, entrevistas a directores y escenas de tablados. Quieren comercializarlo con Netflix. ¿Cómo analiza usted esta situación?

55 Murga que viaja al exterior

Una murga uruguaya es contratada para actuar en un festival en España. El organizador graba el show completo que hacen en dicho festival, lo edita profesionalmente y lo vende como "Carnaval Uruguayo en Madrid" sin consultar a la murga. ¿Cómo analiza usted esta situación?