

BEATRIZ BUGALLO MONTAÑO

Universidad de la República, Uruguay

beatriz.bugallo@fder.edu.uy

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7920-3112>

MARÍA INÉS MONTERO FRASCHINI

Universidad de la República, Uruguay

inemontero17@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-6956-7203>

Recibido: 08/04/2025 - Aceptado: 21/05/2025

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo:

Bugallo Montaña, B. y Montero Fraschini, M. I. (2025). Danza y propiedad intelectual, registro como marca de movimiento y el caso Moonwalk. *Revista de Derecho*, 24(48), e481. <https://doi.org/10.47274/DERUM/48.1>

## Danza y propiedad intelectual, registro como marca de movimiento y el caso Moonwalk

1

**Resumen:** El artículo plantea en primer lugar las facetas de la danza enfocadas hacia el análisis de las distintas posibilidades de protección por la propiedad intelectual de manera general. Luego, en particular se analizan distintas creaciones involucradas, explicando el abanico de derechos correspondientes a los titulares de derechos: coreografía; bailarines; directores y otros roles en la preparación o producción de un espectáculo de danza; elementos escénicos y complementarios. También se presenta la especial protección legal de las danzas folklóricas y tradicionales. A ello se agregan consideraciones sobre los desafíos de las nuevas tecnologías para la protección legal de la danza. En segundo lugar se analiza la posibilidad de protección de coreografías, secuencias de pasos o movimientos por medio de la marca de movimiento. En tercer lugar, se toma el caso particular de la coreografía y del paso conocido como Moonwalk para plantear un análisis de sus posibilidades de protección por derechos de autor, marca o competencia desleal. Finalmente, reflexionamos sobre las ventajas y limitaciones de los distintos sistemas de protección de la propiedad intelectual en relación con elementos creativos de la danza.

**Palabras clave:** danza; propiedad intelectual; coreografía; intérpretes; marca de movimiento; Moonwalk

## Dance and intellectual property, register as movement trademark and the Moonwalk case

**Abstract:** The article first discusses the facets of dance, focusing on the analysis of the different possibilities of intellectual property protection in general. Then, in particular, the different creations involved are analyzed, explaining the range of rights corresponding to right holders: choreographers; dancers; directors and other roles in the preparation or production of a dance show; scenic and complementary elements. The special legal protection of folk and traditional dances is also presented. Secondly, the possibility of protecting choreographies, sequences of steps or movements by means of movement trademarks is analyzed. Thirdly, the particular case of the choreography and the step known as Moonwalk is considered to examine the possibilities of protection by copyright, trademark or unfair competition. Finally, we reflect on the advantages and limitations of the different intellectual property protection systems in relation to creative elements of dance.

**Keywords:** dance; intellectual property; choreography; performers; movement trademark; Moonwalk

2

## Dança e propriedade intelectual, registro como marca de movimento e o caso Moonwalk.

**Resumo:** O artigo primeiro discute as facetas da dança, concentrando-se na análise das diferentes possibilidades de proteção da propriedade intelectual em geral. Em seguida, são analisadas, em particular, as diferentes criações envolvidas, explicando a gama de direitos correspondentes aos detentores dos direitos: coreografia; dançarinos; diretores e outras funções na preparação ou produção de um espetáculo de dança; elementos cênicos e complementares. A proteção legal especial das danças folclóricas e tradicionais também é apresentada. Em segundo lugar, é analisada a possibilidade de proteger coreografias, sequências de passos ou movimentos por meio da marcação de movimento. Em terceiro lugar, tomamos o caso específico da coreografia e do passo conhecido como Moonwalk para analisar as possibilidades de proteção por direitos autorais, marca registrada ou concorrência desleal. Por fim, refletimos sobre as vantagens e limitações dos diferentes sistemas de proteção à propriedade intelectual em relação aos elementos criativos da dança.

**Palabras-chave:** dança; propriedade intelectual; coreografia; artistas; marca de movimento; Moonwalk

## 1. La danza. Conceptos generales.

La danza, como manifestación artística que combina movimiento, expresión y creatividad, representa una forma única de creación intelectual que merece reconocimiento y protección jurídica.

Como se trata de aportes creativos personales originales, sean individuales o en colaboración, para las distintas facetas de la creación es muy relevante la protección por el derecho de autor y derechos conexos de todos quienes participan en el proceso de creación y ejecución de la danza. Incluso muchos de tales aportes presentan innovaciones tecnológicas que pueden protegerse mediante alguna modalidad de patente. Por otra parte, como en cualquier proceso tecnológico, podría haber aportes respecto de los cuales se prefiera mantener secreto, también amparado por el Derecho. Asimismo, ya en un plano más empresarial de tutela de la distintividad, se recurre a marcas o nombres comerciales para presentarse en el mercado.

Respecto de las danzas de tiempos muy remotos, no hay registros fiables en general, ni identificación de creadores para atribuirles autoría. De todas maneras, se han ideado alternativas de protección legal para hacer respetar y mantener su integridad. Reconocida la danza como un valor sociocultural, el Derecho ofrece determinadas regulaciones como lo es la propiedad intelectual que, por añadidura a las propias complejidades de dicha manifestación cultural, enfrenta los desafíos de las tecnologías de esta época – como lo hizo en otras – que ponen en jaque varios de sus conceptos tradicionales. Esta interrelación danza – derecho no es sencilla ni pacífica, destacándose por varios autores la necesidad de que ambos ámbitos se encuentren en sintonía a pesar de las tensiones (Lula, 2006 y Knight, 2021).

La relación entre la danza y el Derecho referido a la propiedad intelectual constituye el objeto del presente trabajo. Explicaremos las principales cuestiones que se suscitan en el plano de la defensa de los derechos de los creadores intelectuales en el ámbito de la danza, algunos de los nuevos problemas que generan las nuevas tecnologías frente a la protección tradicional de la propiedad intelectual y, en especial, la posibilidad de que las secuencias de movimiento de la danza constituyan marca de movimiento. Aplicando los conceptos precedentes se analiza desde el punto de vista jurídico el caso Moonwalk, uno de los más populares de la cultura contemporánea (o directamente el más popular), relacionado con aspectos autoristas y marcarios.

### 1.1 La danza como expresión artística

La danza es una de las expresiones artísticas más antiguas de la humanidad, un lenguaje universal que trasciende barreras culturales y lingüísticas. A través del movimiento corporal, el ser humano ha encontrado una forma de comunicación que expresa emociones, cuenta historias y preserva tradiciones culturales. Según el Diccionario de la Real Academia Española, en adelante RAE, danza significa tanto bailar, dicho de una persona, como ejecutar movimientos acompasados. La danza puede definirse como el arte de expresarse mediante movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, usualmente acompañados de música. Es una manifestación artística que combina el movimiento, el espacio, el tiempo y la energía para crear una experiencia estética y comunicativa.

A menudo, los términos “baile” y “danza” se utilizan indistintamente, pero existen diferencias sutiles que los distinguen. El baile se asocia generalmente con una actividad social, recreativa o festiva, caracterizada por su espontaneidad y libertad de movimiento, sin necesidad de una técnica o estructura rígida. Se encuentra comúnmente en fiestas, clubes y celebraciones, abarcando una amplia gama de estilos, desde los bailes populares hasta los de salón.

El enfoque más general del baile como actividad reside en el disfrute del movimiento y la conexión con la música y los participantes, sin requerir necesariamente un entrenamiento formal o habilidades técnicas avanzadas. Por otro parte, la danza se considera una forma de arte que utiliza el movimiento corporal como medio de expresión. Implica una técnica, estructura y estética más formalizadas, y a menudo se realiza con un propósito artístico, cultural o ritual. La danza se encuentra en teatros, escenarios y ceremonias culturales, abarcando distintos géneros. El énfasis de la danza, en este sentido, recae en la expresión artística, la técnica, la precisión y la comunicación de emociones o ideas a través del movimiento, lo que a menudo requiere un entrenamiento formal, disciplina y habilidades técnicas avanzadas.

Sintetizando, se podría decir que el baile se inclina hacia lo informal y social, mientras que la danza se orienta hacia lo formal y artístico. El baile se centra en el disfrute, mientras que la danza se centra en la expresión, aunque haya convergencias en ambos casos. Sin embargo, es importante reconocer que la línea entre baile y danza puede ser difusa, y algunos estilos pueden encajar en ambas categorías, como el tango, que puede ser tanto un baile social como una forma de danza artística. De todas maneras, reconociendo las diferencias técnicas, en el contexto del análisis de este trabajo referido a la determinación de derechos de la propiedad intelectual, utilizamos indistintamente las expresiones.

En cualquier caso, a diferencia de movimientos reflejos o habituales cotidianos, la danza implica una intencionalidad expresiva y artística, donde cada gesto y postura tiene un significado particular dentro del contexto de la obra. Este arte ha evolucionado a lo largo de la historia humana, desde rituales primitivos hasta sofisticadas formas de expresión contemporánea.

La danza cumple múltiples funciones en la sociedad. La más remota Historia señala que en muchas culturas cumplió una función ritual y religiosa, ligada a ceremonias y rituales sagrados. En las distintas mitologías se hace referencia a divinidades relacionadas con la danza: Hathor en la mitología egipcia es la diosa del amor, la alegría y el baile; Shiva en la mitología hindú, es la diosa del baile; Terpsícore en la mitología griega se conoce como la musa de la danza y la poesía lírica. La Biblia en algunas ocasiones menciona la danza como expresión de alegría y festejo en un contexto social y cultural, por citar algún ejemplo los Salmos 149:3 y 150:4 invitan repetidamente a alabar a Dios con danzas, resaltando la danza como una forma legítima de adoración.

A la vez, al transmitir valores, tradiciones y conocimientos estamos ante una función educativa de la danza. Incluso, en diversas dimensiones se reconoce una función terapéutica, denominada danza-terapia que utiliza el movimiento con instrumento de sanación física y emocional. En todas estas situaciones hay una función social: con el objetivo de fortalecer lazos comunitarios y facilitar la integración social.

## 1.2 Elementos de la danza

En general se enuncian tres elementos fundamentales de la danza: cuerpo, espacio, tiempo (Werosh & Veneziani y 2002, Bourgat, 1966).

El cuerpo es el instrumento principal de la danza. A través de él, el bailarín interpreta, expresa y comunica. El conocimiento y dominio corporal son esenciales para el desarrollo técnico y artístico del bailarín. La danza es expresión humana, al menos de una representación humana.

El espacio es el entorno donde se desarrolla la danza. Incluye aspectos como:

- niveles: alto, medio y bajo;
- direcciones: adelante, atrás, diagonal, lateral;
- planos: frontal, sagital y horizontal;
- trayectorias: rectas, curvas, zigzag;
- formaciones: líneas, círculos, cuadrados, dispersión.

El tiempo en la danza se relaciona con la duración, velocidad y ritmo de los movimientos. Ello implica considerar:

- ritmo: organización temporal de los movimientos;
- tempo: velocidad de ejecución (rápido, moderado, lento);
- pulso: latido regular que marca el tiempo;
- acento: énfasis en determinados movimientos.

A este elenco de elementos fundamentales algunos expertos añaden dos más, que de todas maneras han de ser considerados componentes necesarios para que los tres elementos fundamentales se articulen entre sí y se haga evidente la expresión intelectual de quienes participan en la danza. Me refiero a la energía y la relación.

La energía determina la calidad y dinámica del movimiento. A su vez, se puede caracterizar según su intensidad (fuerte o suave), su fluidez (continua o entrecortada), su tensión (relajada o tensa), su peso (liviano o pesado).

La relación se refiere a la forma en que los bailarines interactúan entre sí y con el entorno. Sus posibles modalidades se distinguen según el contacto físico (tocar, cargar, sostener), la sincronización de movimientos, la complementariedad de los roles de los partícipes en la danza, o la proximidad según la cual se sitúen los bailarines entre sí.

Evidentemente los parámetros de caracterización de energía y relación que expusimos son solamente una enunciación, pues se presentan de manera muy variada. Todos ellos importan a la hora de describir una danza, definir el alcance de las expresiones originales y, en ese sentido, determinar cuándo se puede hablar de titularidades de derechos de autor, por ejemplo.

## 1.3 Diversidad en la danza

La danza se expresa a través de múltiples formas a lo largo de la historia y en diferentes culturas. A continuación relacionamos un elenco de modalidades que consideramos aproximadamente abarcativo de las más generales, aunque es claro que, como toda

categorización que considera solamente algunos ejemplos de tan numerosa variedad, es opinable (Baril, 1964). Nuestro objetivo al plantearlas es dejar presente algunas descripciones y ejemplos indicativos de los conceptos jurídicos referidos a propiedad intelectual que se referirán más adelante en este trabajo.

#### a. Danzas Clásicas

La danza clásica tiene sus raíces en las cortes europeas del Renacimiento y el Barroco, a partir del siglo XVI. El ballet es su forma más destacada, conocido por su disciplina rigurosa, movimientos técnicos y estética refinada. Se centra en el perfeccionamiento de posturas y movimientos precisos, como el uso de la punta. Las coreografías siguen una estructura formal. El ballet clásico cuenta con un vocabulario específico usualmente en francés y busca la perfección técnica, la ligereza y la gracia.

#### b. Danzas folklóricas

La danza folklórica expresa las tradiciones y costumbres de una cultura o región. Se transmite de generación en generación y suele estar asociada a celebraciones y festividades. Varía ampliamente según la región geográfica, reflejando una manifestación social de un grupo de personas.

Cada región del mundo tiene sus propias danzas tradicionales. Mencionaremos algunas como ejemplo.

En primer lugar, el tango típico de Uruguay y Argentina. Es una danza de pareja caracterizada por precisión y elegancia. El tango muestra una conexión intensa entre los bailarines, con movimientos cortados y figuras complejas.

En segundo lugar, el flamenco de España, típico arte andaluz que combina cante, toque de guitarra, baile y jaleo. El flamenco se caracteriza por su intensidad emocional, el zapateado rítmico y los movimientos expresivos de brazos y manos.

En tercer lugar, el bharatanatyam, conocida como una de las danzas clásicas más antiguas de la India, caracterizada por sus posiciones geométricas, gestos simbólicos (mudras) y expresiones faciales (abhinaya).

En cuarto lugar, podemos mencionar las danzas africanas que se caracterizan por el contacto con la tierra, los movimientos de cadera, la poliritmia y su carácter comunitario. En varios sentidos constituyen la base de muchas danzas modernas occidentales.

#### c. Danzas Urbanas

La danza urbana surgió en las comunidades urbanas, especialmente en Estados Unidos de América, en adelante EEUU. Incluye estilos como el hip-hop, el breaking, el popping y otros. Se caracteriza por su energía, creatividad y expresión individual, debido directamente a que surgió en las calles, en ambientes ajenos a las academias de baile.

Entre ellas podemos destacar el hip hop, surgido en los barrios del Bronx – New York en los años 70, que incluye estilos como breaking, popping, locking y krumping. Presenta energía, creatividad y carácter social. Otra variedad es el house, originado en los clubes de Chicago y Nueva York en los 80, presentando movimientos fluidos de pies (footwork), influenciados por el tap, el jazz y las danzas africanas.

#### d. Danzas de Salón

La danza de salón se baila en pareja, generalmente en espacios cerrados como salones de baile. Incluye estilos como el foxtrot y el cha-cha-chá. También el tango, en realidad, se puede considerar una danza de salón. Se caracteriza por su elegancia, ritmo y conexión entre los bailarines. Tiene una función fuertemente social, de intercambio social. Se destacan también el vals, la sala y la bachata.

#### e. Danzas Modernas y Experimentales

La danza moderna surgió a principios del siglo XX como una reacción contra la rigidez de la danza clásica. Busca la libertad de movimiento y la expresión individual, explorando nuevas técnicas y estilos. La llamada danza experimental, que también es una danza moderna, rompe con las convenciones y busca nuevas formas de expresión. Incorpora elementos de otras disciplinas artísticas, como el teatro, la música y las artes visuales, desafía las normas establecidas. Su nota característica es no definirse por regla alguna. Como variedades de estas podemos mencionar el butoh, originaria de Japón, que explora la deformación del cuerpo y movimientos lentos y controlados. Suele abordar temas existenciales y tabúes. También se encuentra la denominada “contact improvisation”, desarrollada por Steve Paxton en los 70, que se basa en el contacto físico entre bailarines y el uso del peso y la gravedad.

## 2. La Propiedad Intelectual y la danza como creación.

7

### 2.1 Panorama de su protección

El proceso de expresión e interpretación de la danza genera numerosas creaciones intelectuales que, como tales y en tanto se ajusten a derecho, merecen reconocimiento y protección legal. Se puede encontrar en la propiedad intelectual diversos institutos y mecanismos que permiten proteger los derechos de creadores e intérpretes. Si bien en general la protección más frecuente es la de Derechos de autor y derechos conexos, en el caso de algunas creaciones complementarias a la danza y su espectáculo como tal, también podría recurrirse a otras modalidades.

El derecho de autor representa el principal mecanismo de protección para las creaciones coreográficas. La mayoría de las legislaciones nacionales incluyen explícitamente las “obras coreográficas y pantomímicas” entre las categorías de obras protegidas. Esta protección abarca los derechos morales, que reconocen la paternidad del coreógrafo sobre su obra y protegen la integridad de la coreografía, así como los derechos patrimoniales, que permiten al creador autorizar o prohibir la reproducción, comunicación pública, distribución y transformación de su obra coreográfica. Otras creaciones necesarias para el impacto artístico de la danza, tales como escenografía, vestuario, maquillaje y demás, también se protegen por derecho de autor. Es de destacar que ya vencidos los derechos de explotación patrimonial respecto de una obra protegida, los derechos morales de los autores perduran en el tiempo y deberán seguir siendo respetados.

Por otra parte, los bailarines tienen una protección específica a través de los Derechos conexos reconociendo su aportación artística a la materialización de la coreografía.

Además del derecho de autor, la danza puede beneficiarse de otros mecanismos de protección.

Mediante signos distintivos, en particular marcas registradas, las compañías de danza pueden proteger sus nombres, logotipos o títulos de espectáculos emblemáticos como signos distintivos. Siendo una actividad económica, el mero uso del nombre de la compañía constituye nombre comercial protegido, cuyos derechos en Uruguay se adquieren por el uso.

Las producciones de danza contemporánea frecuentemente incorporan elementos tecnológicos innovadores que podrían ser objeto de protección mediante patentes. Nos referimos, por ejemplo a sistemas mecánicos para escenografías móviles o adaptativas, dispositivos tecnológicos integrados en el vestuario de los bailarines, mecanismos de iluminación con funcionalidades novedosas, instrumentos o aparatos específicos diseñados para producir efectos escénicos particulares, entre otras innovaciones que se van sumando con el tiempo. También pueden patentarse dispositivos que utilizan los intérpretes o bailarines en su actividad, el caso de los zapatos patentados de Michael Jackson para bailar el Moonwalk ha sido muy comentado.

Es de destacar que ciertos elementos técnicos, metodológicos o creativos pueden protegerse mediante secreto industrial. Es el caso de los métodos de entrenamiento específicos desarrollados por una compañía, las técnicas especiales de producción escenográfica, las fórmulas para materiales especiales utilizados en vestuario o escenografía o incluso procesos técnicos para lograr determinados efectos visuales o sonoros. De todas formas, el secreto industrial no protege contra el desarrollo independiente de la misma solución por parte de terceros, como en el caso de los mecanismos de protección de la propiedad intelectual.

La variedad de recursos y creaciones que pueden involucrarse en las producciones de danza contemporánea sugiere la conveniencia de una estrategia integral que combine diversos mecanismos de protección: derecho de autor para las coreografías y elementos creativos, patentes para innovaciones tecnológicas incorporadas a la producción, secreto industrial para métodos y procesos distintivos, marcas para la identidad comercial de la compañía o producción, todo esto asentado – en su caso – en contratos adecuados que regulen todos los aspectos de colaboración y explotación.

A continuación haremos algunas referencias específicas en relación con una selección de las creaciones más frecuentes de las producciones de danza.

## 2.2 Coreografías como Obras Protegibles

### 2.2.1 Concepto de coreografía.

Coreografía etimológicamente proviene del griego “koreos” que significa danza o movimiento y “grafia” que significa expresar, escribir. Su significado original alude a la notación de movimientos de la danza. Las acepciones que plantea el diccionario RAE del término son bastante cercanas: “1 f. Arte de componer bailes. 2 f. Arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas. 3 f. Arte de la danza. 4 Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile.”.

En este sentido se puede también mencionar definiciones históricas sobre la coreografía como el arte de escribir la danza con la ayuda de distintos signos (Noverre, 1760, p. 362).

Desde una perspectiva moderna, encontrar una definición que en una frase abarque lo que sí, lo que no y lo que podría integrarse en una idea de coreografía es muy difícil, seguramente por ello las legislaciones vigentes prácticamente no se extienden en tal definición, a pesar de que regularmente incluyen a las obras coreográficas en las enunciaciones de obras protegidas.

Algunas veces se recurre a un conjunto de ideas clave como definición, a modo de las que destaca Krakower (2018, p. 714) en el derecho angloamericano, cuando propone las siguientes: la coreografía es la compilación de movimientos, secuencias o interpretación física ensamblada con el propósito de una presentación o ejecución; aunque no es necesaria una trama, un elemento narrativo o una música que acompañe los movimientos, se incorporan frecuentemente; los pasos o secuencias individuales y las expresiones de baile social no constituyen coreografía y no pueden tener derechos de autor, aunque podrían aplicarse en un trabajo coreográfico de mayor envergadura.

La Oficina estadounidense derecho de autor, en adelante USCO, define la coreografía como la composición y el arreglo de una serie relacionada de movimientos y patrones de danza organizados en un todo coherente, compuesta por pasos de danza, movimientos de danza y/o patrones de danza, destacando que la expresión coreografía no es sinónimo de danza (U.S. Copyright Office, 2021, § 805.1).

Para la doctrina latinoamericana la coreografía es una obra escénica, caracterizada 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), agregando que se protege también la sucesión de gestos y movimientos en función de una estructura armónica organizada, según la cual debe quedar “un escaso margen de improvisación para el intérprete”.

Se entiende asimismo que la coreografía integra las obras performativas, entendidas estas como las que se manifiestan “mediante acciones ejecutadas por el artista utilizando básicamente el cuerpo humano (pero no sólo) como medio artístico” (Hernando, 2015, p.40).

En la doctrina autoralista argentina clásica, Satanowsky (1954, I, p. 208) expresó algunas décadas atrás que las obras coreográficas tienen dos formas de realización, la danza y el ballet, “o sea el baile con una razón o un argumento”, englobándolas en las obras escénicas. Agrega que hacen “hablar a los personajes en el lenguaje puramente rítmico y dinámico de la danza”. Siguiendo con la doctrina argentina, Romero afirmó que las obras coreográficas comportan tres elementos diferentes, que enumera: el libreto, la acción escénica y la música (Romero, 1935, p. 362). Se plantea en particular qué sucedería si el aporte del director escénico o el escenógrafo fuera de relevancia para la coreografía. La interrogante se responde valorando los aportes intelectuales de estos casos, como de cualquier otro, al punto de definir si tienen suficiente relevancia como para constituirse en una coautoría o si se trata de un nivel menos significativo de creación. Más recientemente, en la línea conceptual de Satanowsky, Emery (2001, p. 36) expresa que las obras coreográficas “se desarrollan sobre una escena sus formas más conocidas son la danza y el baile”, excluyendo del concepto la expresión “de manera inorgánica”,

requiriendo para el alcance legal del concepto que sigan una línea argumental. De todas maneras, este mismo autor incorpora un concepto más moderno de obra coreográfica como “composición de movimientos para danza escenificada” (Emery, 2001, p. 37).

No toda coreografía será necesariamente una obra independiente, expresión reservada a las obras individuales que constituyen más que una simple ejecución de una danza integrada en una obra general (Dessemontet, 1999, p. 60). Habrá que analizar concretamente cada situación para definir la calificación correspondiente.

En una concepción más moderna, se sostiene que aún un espectáculo callejero, puede ser una obra protegida (Barrelet & Egloff, 2000, p. 18).

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. Una obra coreográfica, según la USCO, puede contener uno o más elementos tales como movimiento rítmico en un espacio definido, arreglo compositivo, acompañamiento musical o textual, contenido dramático (U.S. Copyright Office, 2021, § 805.2), en la cual la ausencia de uno de ellos o presencia excepcional de un elemento no habitual no es condicionante para la existencia de la obra coreográfica protegida.

Por nuestra parte, teniendo en cuenta la evolución tecnológica y cultural entendemos que la coreografía hoy puede definirse como aquella creación intelectual que consiste en el movimiento de las personas organizado en función de una idea artística creadora, desplazándose en el tiempo y el espacio.

### 2.2.2 Evolución histórica

Las primeras manifestaciones coreográficas surgieron en la prehistoria como parte de rituales comunitarios, como lo testifican pinturas rupestres de aproximadamente 9000 años de antigüedad que muestran figuras humanas en posiciones que sugieren movimientos coordinados, probablemente con fines religiosos o sociales. En las civilizaciones antiguas como Egipto y Mesopotamia, la danza ya poseía estructuras definidas. Los egipcios desarrollaron danzas ceremoniales representadas en murales, mientras que en la Antigua Grecia, la choreia (χορεία) combinaba danza, música y poesía en representaciones que honraban a los dioses, especialmente a Dionisio. Durante la Edad Media se destaca que las danzas folklóricas se expandieron popularmente.

El Renacimiento marcó un punto de inflexión crucial con el nacimiento de los primeros tratados sobre danza. En 1589, el “Ballet Comique de la Reine” en Francia estableció las bases del ballet cortesano, y Thoinot Arbeau publicó “Orchésographie” en 1588, uno de los primeros manuales que documentaban sistemáticamente pasos de danza. El título completo de este manual de danza, verdaderamente multimedia porque tenía texto, imágenes y notación musical indicativa (el primero como tal que se conoce), es “Orchesographie et traicté en forme de dialogue par le quel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l’honneste exercice des danses.”. A manera de diálogo se explican y distinguen diversas modalidades de la danza, como la recreativa, la militar, la de salón, explicando pasos y movimientos, destacando también las ventajas para la salud que tiene la danza (Arbeau, 1589). El manual fue reimpresso en 1589 y 1596, esta vez luego de fallecido el autor, que firmaba como seudónimo-anagrama, correspondiente al canónigo francés de Langres, sacerdote Jehan Tabourot.

Las raíces históricas del ballet remontan al siglo XVI, a los teatros palaciegos de Italia y Francia. Continuó su expansión a nivel de las casas reales y desde el siglo XVIII el arte de la coreografía clásica comienza a asentarse en Rusia (Vaganova, 1945, p. 11). A partir del siglo XVII se precipita la evolución de las estructuras coreográficas a distintos niveles. En ese siglo surgió el ballet profesional con la fundación de la Academia Real de Danza en Francia en el año 1661 en la época del rey Luis XIV (Da Rocha Fragoso, 2009, p. 137). Algo más tarde en el siglo XVIII, Jean-Georges Noverre revolucionó la coreografía con su concepto de “ballet d’action”, enfatizando la expresividad narrativa sobre la técnica pura.

El periodo romántico, principios del siglo XIX, transformó el ballet con obras como “La Sylphide” (1832), imponiendo definitivamente el baile en puntas y temáticas etéreas. Al comienzo, las bailarinas iban colgadas con alambres, buscando esa sensación de flotar, pero fue Marie Taglioni, la primera bailarina en utilizar zapatillas de punta en una actuación pública desde la década de 1820 (Vaganova, 1945). Marie, que era conocida por su elegancia y su gracia en el escenario, utilizó las zapatillas de punta en su interpretación de “La Sylphide” en la Ópera de París. Posteriormente, siempre en el siglo XIX, el coreógrafo Marius Petipa en Rusia creó monumentales obras coreográficas con música de Tchaicovsky como “El lago de los cisnes” (en este caso en coautoría con Lev Ivanov, se estrenó en el Teatro Bolshoi de Moscú en 1877) y “La bella durmiente” (estrenada en San Petersburgo en 1890). Estas obras definieron la estructura del ballet clásico que conocemos hoy. En paralelo a esta evolución técnica o como espectáculo, el baile social y popular, así como lo que hoy se denomina danza folklórica, se fue fortaleciendo en la espontaneidad como reflejo de los cambios culturales de la época, con coreografías basadas en usos sin el rigor de la notación.

Desde el siglo XX en adelante comienzan movimientos y tendencias disruptivas que, junto con la influencia de las nuevas tecnologías precipitan cambios en la evolución de la creación coreográfica. A principios del siglo XX, figuras como Isadora Duncan rechazaron los confines del ballet clásico, abogando por movimientos más naturales y expresivos. Esta revolución se consolidó con los Ballets Rusos de Diaghilev, que presentaron obras innovadoras como “La consagración de la primavera” de Nijinsky. Martha Graham, Doris Humphrey y José Limón desarrollaron sistemas codificados de danza moderna, enfocándose en la gravedad, la respiración y la expresión emocional.

Posteriormente, durante la década de los 60 y 70 del siglo XX surgió el movimiento posmoderno con el Judson Dance Theater, cuestionando fundamentalmente qué constituye la danza y quién puede ser bailarín. Coreógrafos como Merce Cunningham introdujeron elementos de azar en sus composiciones, mientras que Pina Bausch desarrolló el género de danza-teatro, fusionando movimiento, texto y elementos teatrales.

Desde los años 80 en adelante, la coreografía se ha diversificado enormemente. William Forsythe deconstruyó el ballet clásico, mientras que coreógrafos como Akram Khan y Sidi Larbi Cherkaoui han creado obras que fusionan tradiciones orientales y occidentales. La danza urbana, con estilos como el hip-hop, breaking y popping, ha ganado reconocimiento como forma legítima de expresión coreográfica.

Los nombres de muchos movimientos tienen carácter descriptivo y una serie de términos están relacionados con la imitación de la plástica de los animales como el “pas de chat”, que representa un “salto de gato”. Asimismo, los nombres de algunos pasos se relacionan con movimientos de danzas folklóricas nacionales: es el caso del pas de bourrée, que proviene de la danza campesina francesa bourrée (Bazarova & Mei, 1998, p. 15).

Llegando ya al siglo XXI la influencia transformadora de la tecnología en la coreografía se ha desarrollado crecientemente. La videodanza, la captura de movimiento y las coreografías para entornos virtuales han expandido las posibilidades del medio. Además, plataformas como TikTok han democratizado la creación y difusión de secuencias coreográficas, permitiendo que creadores de todo el mundo compartan sus innovaciones instantáneamente. Incluso puede decirse que la pandemia de covid-19 aceleró la exploración de formatos digitales, con compañías creando obras específicamente para ser vistas en pantalla y ensayando a través de plataformas virtuales.

### 2.2.3 Requisitos de protección

La primer condición de protección para la coreografía es aquella común a todas las obras: la originalidad, como proyección de la personalidad del autor. 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. Para Soler Benito (2015, p.244) “el criterio del sello o huella personal simplemente intenta demostrar que la obra es realmente- y de manera incuestionable- de esa persona, resultado de un proceso creativo”.

El requisito fundamental para que sea posible la protección autoralista de una coreografía es la originalidad, como en todas las obras. Presenta características específicas que mencionamos a continuación:

- la coreografía debe distinguirse de otras preexistentes, aportando elementos diferenciadores;
- la originalidad subjetiva implica que refleje la personalidad y creatividad del coreógrafo, su impronta personal;
- en cuanto al umbral de originalidad, no todos los movimientos o secuencias alcanzan el nivel mínimo de originalidad requerido.

Los tribunales suelen analizar la complejidad de la composición, la combinación novedosa de elementos, la narrativa o estructura subyacente y la expresividad o significado.

Una segunda condición o requerimiento es la fijación, requisito fundamental en muchas jurisdicciones para que una coreografía pueda ser protegida. Para recibir protección legal, muchas jurisdicciones requieren que la coreografía esté “fijada” en un medio tangible o incluso gráficamente, mediante palabra escrita. A diferencia de obras como los libros o las pinturas, las coreografías son efímeras por naturaleza, lo que hace que su fijación sea particularmente desafiante. Surgió pues la necesidad de la denominada notación coreográfica, definida como la transcripción o representación del cuerpo humano en su relación con el espacio, con los objetos, con sus compañeros en duración, ritmo, fuerza, dinámica, calidad del movimiento y otros detalles corporales (Pierrat & Kruger, 2020, p. 81). Primero se trató de una reproducción casi a modo de dibujo del cuerpo humano, pero con el tiempo fue evolucionando a una simbología y con las nuevas tecnologías se complementa o ha devenido un registro de imágenes.

Esta necesidad de notación de las coreografías se puede ubicar bastante lejos en la Historia. El propio rey francés Luis XIV encomendó a Pierre Beauchamp (1631-1705)

un primer sistema de notación que luego, con el aporte de Raoul Auger Feuillet (1660-1710) se convirtió en una de las notaciones más utilizadas en el mundo cultural (Feuillet, 1700) desde el Barroco y durante varios siglos. En esta línea es interesante relevar un concepto de coreografía de Noverre clásico autor francés sobre danza del siglo XVIII quien consecuentemente la definía como el arte de escribir la danza con la ayuda de diferentes signos, como se escribe la música con la ayuda de figuras o caracteres diseñados para la denominación de las notas (Noverre, 1760, p. 369). Con la evolución tecnológica en las posibilidades de fijación, este tipo de definiciones fue evolucionando.

Como ejemplos más actuales de notación coreográfica se pueden citar distintos sistemas, que registran el movimiento a través de símbolos gráficos específicos. Es el caso de los sistemas Laban (Labanotation), Benesh, Eshkol-Wachman, Conté, que con mayor o menor complejidad y diversa simbología permiten registrar y leer el desarrollo coreográfico.

La exigencia de fijación específicamente gráfica o por escrito como condición de protección para las coreografías ha sido muchas veces criticada o cuestionada. Se ha afirmado que “exigir que la escenificación se fije por escrito puede ser fuente de dificultades ya que el gesto no siempre puede indicarse con precisión por medio de la palabra” (OMPI, 1978, p. 15). La tendencia es admitir la fijación más allá de una escritura. Nuevas tecnologías facilitan la notación, como la grabación audiovisual, mediante grabaciones en video, cualquiera sea su tecnología de base. Actualmente también hay sistemas digitales avanzados, en los que se aplican tecnologías emergentes que ofrecen nuevas posibilidades. Es el caso de la captura de movimiento como Motion Capture, notación asistida por computadora, u otras aplicaciones específicas.

13

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.

Finalmente, podemos encontrar posibilidades coadyuvantes para la fijación contenida en documentación complementaria. Tales elementos adicionales pueden ser: descripciones textuales detalladas, como documentos que explican verbalmente cada secuencia de movimientos; storyboards y diagramas, que son representaciones gráficas de momentos clave de la coreografía; partituras musicales anotadas, que son indicaciones coreográficas sobre la partitura musical; también testimonios y declaraciones debidamente intervenidos notarialmente que describen la obra.

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, o en el registro que corresponda si se trata de otro país. 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.

La protección de coreografías enfrenta varios desafíos particulares. Es compleja la situación en relación con las variaciones interpretativas, pues las diferencias naturales entre interpretaciones complican la determinación de infracción. También es difícil establecer la fijación a efectos de protección en las obras improvisadas, es decir, en coreografías que incluyen elementos improvisados presentan problemas para su fijación y protección. Otro factor de complejidad son las coreografías que consisten en obras colaborativas, en las cuales participan múltiples creadores, casos en los cuales la determinación de autoría puede ser un desafío de documentación y negociación.

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.

La mayoría de legislaciones nacionales han adoptado este enfoque, aunque con diferentes matices. En EEUU, la Ley de derecho de autor, Copyright Act, de 1976 incluye específicamente las “obras coreográficas” como categoría protegible.

En la Unión Europea, en adelante UE, la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y conexos en la sociedad de la información, implícitamente las reconoce bajo la categoría general de obras artísticas.

En España, la Ley de Propiedad Intelectual (texto refundido) las menciona expresamente en su artículo 10.

En Latinoamérica, países como México, Argentina y Colombia las reconocen explícitamente en sus legislaciones. De igual manera, en el derecho uruguayo, artículo 5 de la Ley 9.739, está incluida en la enumeración de obras susceptibles de protección autoralista.

Muchas de las legislaciones que prevén en la enumeración de obras protegidas a la coreografía, lo hacen a la vez que mencionan la pantomima, que es una forma de comunicar argumentos y emociones utilizando únicamente el lenguaje corporal, mediante gestos, expresiones faciales y movimientos corporales prescindiendo de palabras. La danza también se expresa por lenguaje corporal, sean movimientos, expresiones o gestos, lo que nos lleva a preguntar cuál es claramente la diferencia entre ambas. Tradicionalmente se dice que la coreografía tiene un propósito fundamentalmente distinto: mientras la pantomima busca narrar o representar una situación específica, la coreografía se centra

en la composición artística del movimiento. Se plantea también que en una coreografía, lo importante es la estética, el ritmo, la sincronización y la belleza de los movimientos, generalmente acompañados por música, mientras que la pantomima se puede asemejar más al teatro. En realidad, a nuestro entender, según qué tipo de expresión artística de una y otra se compare, las diferencias pueden ser muchas o ninguna.

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.

Una coreografía, en la cual coinciden todos estos elementos puede ser muy disímil la protección que tenga cada uno de ellos. Tal como veremos más adelante puede ser que se combinen creaciones protegidas por derecho de autor con otras en el dominio público, elementos de danzas folklóricas o calificables como genéricos, de uso divulgado. Todas ellas, en consonancia, con los derechos debidamente regulados, hacen de la coreografía una unidad como obra a su vez.

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.

#### 2.2.4 Alcance legal del concepto de coreografía

Para la existencia de una coreografía y, por tanto, de una obra protegida es fundamental valorar si existe una secuencia de movimientos como expresión artística. Esta valoración se realiza con independencia del escenario, el patinaje sobre el hielo cuando prevalecen los factores artísticos también se sustenta en una coreografía que podrá ser obra protegida (Bercovitz, 1997, p. 177). Este punto puede resultar complicado de definir, en algunos casos, sobre todo desde el plano de la libertad creativa más amplia y lo que pueden ser las danzas modernas experimentales.

Hace un tiempo se planteó un caso muy interesante, en relación con el debate sobre si una secuencia específica de 26 posturas de yoga y dos ejercicio de respiración diseñados

para realizarse en una sala calefaccionada a alta temperatura (la práctica popularizada como “Bikram Yoga”) podía ser considerada una coreografía y, por lo tanto, atribuir derechos a su creador Bikram Choudhury. Este señor publicó esta secuencia en su libro de 1979 titulado “Bikram’s Beginning Yoga Class”. Afirmó que esta secuencia estaba protegida por derechos de autor y demandó a la empresa Evolation Yoga, fundada por algunos de sus antiguos asociados, que se habían separado y ofrecían dicha práctica por su cuenta. No era exactamente igual, sino similar, pero se reclamaba por infracción a la creación original. La Corte de Distrito de los EEUU para el Distrito Central de California falló a favor de Evolation Yoga, concluyendo que la secuencia de posturas de yoga no era susceptible de protección por derechos de autor, por consistir en un proceso o sistema destinado a mejorar la salud, y los derechos de autor protegen la expresión de ideas, no las ideas, procesos o sistemas en sí mismos. El interesado apeló y su caso de definió ante la Corte de de Apelaciones del Noveno Circuito, que por sentencia de 8 de octubre de 2015 confirmó la decisión apelada. Entendió que se trataba de una idea, proceso o sistema diseñado para mejorar la salud y, por lo tanto, no es objeto de protección por derechos de autor bajo el 17 U.S.C. § 102(b), por eso rechazó que pudiera tratarse de una coreografía. Queda claro que aunque las posturas de yoga no constituyan una coreografía no implica que el mencionado libro publicado en 1979, como tal, como obra, no sea protegible.

Por otra parte, si una serie de posturas que puedan considerarse yoga, que puedan ser beneficiosas para la salud se incluyen en una coreografía donde no se hace referencia alguna a la salud, por más que resultan incluidas o integradas en la coreografía como tal, no generan en el coreógrafo derechos de exclusiva alguno respecto de éstas. No hacemos referencia a movimientos específicos de descontracturación, como haría un traumatólogo, sino a estiramientos en particular, por ejemplo. Evidentemente en todas las coreografías hay elementos y movimientos que llevan al análisis de zonas grises.

En definitiva, en este caso en función de considerar al yoga como métodos o sistemas para mejorar la salud, no pueden estar protegidas por derechos de autor y otras personas o entidades pueden enseñar estas secuencias sin infringir derechos de autor.

La referencia a coreografía resulta indisolublemente ligada al concepto de danza, no importa el estilo ni el tipo de danza que se trate. Con o sin música la expresión corporal con estética de movimientos, no importa el mérito artístico, constituye una coreografía. Puede tratarse de certámenes de baile, que los hay de alcance global, en los cuales las parejas participantes tienen una pericia de exigencias atléticas. No dudamos respecto de que se trate de movimientos cumplidos en torno a una coreografía.

Sin embargo, hay otro tipo de creaciones ligadas a la expresión corporal y al movimiento con un ritmo determinado cuya correspondencia con el concepto de coreografía no resulta inmediata o no resulta posible.

Dentro de las primeras, se encuentran las creaciones que se pueden calificar como coreografía sin ser las clásicas ejecuciones pautadas por la música. Como ejemplo podemos citar los espectáculos relacionados con algunos deportes o espectáculos escénicos no definidos directamente como danza. Algunas veces también tienen como base una obra musical. Se trata de la natación rítmica o artística, la gimnasia artística y otras disciplinas olímpicas que combinan movimientos rítmicos gráciles con objetivos estéticos y con desafíos verdaderamente atléticos. La elaboración intelectual que sustenta esa sucesión de movimientos es una coreografía en el sentido técnico jurídico que

manejamos. En la Jurisprudencia española se ha reconocido en particular la propiedad intelectual a coreografías de series de gimnasia específicas para entrenamiento en al menos dos sentencias recientes, en las cuales la empresa titular de derechos reclamaba frente a otras que, habiendo rescindido la licencia correspondiente, las seguía explotando en sus sesiones (Audiencia Provincial de Pamplona/Iruña, Sentencia N° 000270/2019 de 10 de junio de 2019; Audiencia Provincial Sección Quinta Sevilla, Sentencia N° 575/22 de 28 de diciembre de 2022)

En esta misma categoría se hace referencia a los shows circenses. Cuando vamos a un circo, presenciamos espectáculos de acróbatas, equilibristas o malabaristas, luciendo habilidades entrenadas, en los cuales también hay una sucesión de movimientos integrados en una creación que se denomina técnicamente coreografía. Para este tipo de actividades, en particular, la posibilidad de protección por el derecho de autor es sumamente relevante a efecto de la protección de la inversión de las compañías que producen shows que con distintos equipos de intérpretes se desplazan de país en país montando verdaderas obras dramático-musicales en muchos casos. La doctrina considera que puede ser protegido como obra escénica, obra coreográfica, así como los espectáculos de domas de animales cuando impliquen tratamiento artístico suficiente (Bercovitz, 1997, p. 177). En Francia se encuentra expresamente prevista la protección autoralista, a la par de la obra coreográfica, para los números y tours de circo, artículo L112-2 numeral 4 del Código de la Propiedad Intelectual francés.

Dentro de las segundas, aquéllas creaciones que es muy difícil o imposible encuadrar como coreografía, se mencionan algunas actividades deportivas en las cuales por más que se planifican o entrenan en una modalidad de combinación de movimientos con un ritmo en el tiempo, no se identifican los elementos correspondientes a la coreografía en el sentido técnico. Nos referimos, por ejemplo, a las “jugadas de pizarrón” en el fútbol: tienen un supuesto de sucesión de movimientos (un jugador mediante actividad física se desplaza a un lugar, patea una pelota...), pero hay un álea que determina la frontera entre el entrenamiento y la ejecución de una coreografía. El objetivo no es artístico. No obstante, pensando también en el fútbol, cuando uno o más jugadores festejan un gol con secuencias ensayadas de pasos o figuras significativas muchas veces puede considerarse que estamos ante una coreografía, en realidad.

En un tiempo se discutía en España si “la faena del torero”, las corridas de toros, podían ser objeto de protección autoralista sobre la base del concepto de coreografía. Siendo negativa la posición al respecto de la doctrina especializada en el tema (Bercovitz, 1997, p. 177), un torero pretendió registrar una faena en la Feria de San Juan de Badajoz en 2014, lo que le fue negado por el Registro de Propiedad Intelectual de Extremadura y el asunto terminó ante el Poder Judicial. Quedó zanjado ante el Tribunal Supremo, que entendió que la posición del Registrador fue ajustada a derecho, no correspondiendo la valoración tutelar del derecho de autor a una faena de toros, por no ser obra protegida. En particular, la sentencia se ocupa de diferenciarla con coreografía, en los siguientes términos:

En la coreografía es posible mediante la notación, identificar con precisión y objetividad los movimientos y formas de la danza en qué consiste la creación original del autor, respecto de la que se pide la protección como obra de propiedad intelectual. Esta identificación precisa y objetiva, además de facilitar que se pueda reproducir

nuevamente, permite identificar en qué consiste la creación, tanto a terceras personas como a las autoridades encargadas de la protección de las obras de propiedad intelectual. No ocurre lo mismo en la faena de un torero, en la que más allá de los concretos pases, lances y suertes, respecto de los que no cabe pretender la exclusiva, resulta muy difícil identificar de forma objetiva en qué consistiría la creación artística original al objeto de reconocerle los derechos de exclusiva propios de una obra de propiedad intelectual (Tribunal Supremo, Sala de lo Civil. Sentencia N° 82/2021 de 16 de febrero de 2021).

La protección por derecho de autor de las coreografías no va más allá de la expresión artística propiamente dicha que se trata, no admitiéndose que alcance a lo que se conoce como el “grupo de danza” o compañía de danza. Así lo entendió la jurisprudencia uruguaya en el caso planteado por un señor que cumplía tareas de dirección y coordinación general y fue desvinculado como tal. Este señor reclamó entendiendo que era autor de determinadas creaciones coreográficas y como tal, además, que ello alcanzaba la titularidad del propio grupo de danza. El Tribunal de segunda instancia entendió que

un grupo de danza no es susceptible de ser propiedad intelectual de nadie, puesto que los derechos de autor recaen sobre sus obras, de las que se ofrece una enumeración a vía de ejemplo en el art. 5 de la Ley N° 9.739. Tampoco puede serlo -como viene de verse el nombre del grupo artístico, cuya protección puede obtenerse por la vía de la mentada Ley N°17.011 como signo distintivo, igual que el logo del grupo. Tampoco son obras susceptibles de apropiación individual las danzas típicas de un pueblo -danzas folklóricas- en tanto forman parte del patrimonio cultural común. En cambio, pueden ser considerados como tales las diversas coreografías ideadas en base a ellas y vestuarios bajo ciertas condiciones previstas por la ley.

En el caso, según sigue estableciendo la sentencia, las obras por cuyos derechos se acciona no dejan en evidencia la relación de autoría (Tribunal de Apelaciones en lo Civil de 1° turno, Sentencia N° 32/2009 de 15 de abril de 2009).

#### 2.2.5 El coreógrafo y sus derechos

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.

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. Tomemos

como ejemplo el caso de un director de ballet, maître de ballet o director de danza en general, que se plantea organizar en una compañía de baile la comunicación pública de una coreografía creada por Balanchine o Petipa, por mencionar ilustres coreógrafos de la Historia. No se trata técnicamente de un coreógrafo autor, en la medida que no está añadiendo un aporte creativo específico a la obra ajena (Dessemontet, 1999, p. 60). Si, por el contrario, ese director técnico de ballet estuviera modificando la obra ajena además de contar con las autorizaciones correspondientes, en caso de tratarse de una coreografía con derechos de autor vigentes, estaría realizando una obra derivada (Dessemontet, 1999, p. 62). Sería autor de dicha obra derivada.

En algunos casos el trabajo del coreógrafo trasciende la creación artística o la dirección de los bailarines, estando presente también en aspectos complementarios como la escenografía o el vestuario, porque en definitiva todo el conjunto implica la expresión de su intención u objetivo como creador o autor. Estamos así ante obras protegidas independientes de la coreografía.

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.

En las últimas décadas el coreógrafo utiliza software específico como herramienta para la creación. Merce Cunningham (1919-2009), famoso bailarín y coreógrafo norteamericano, impulsó la primera experiencia de creación informatizada de coreografías en 1991, quedando también en este tema en la delantera en la materia. Sus dos primeras coreografías aplicando esta tecnología fueron “Trackers” y “Enter”. Hoy son muchos, variados y accesibles los programas que – en este tema como en todo – se pueden utilizar para la creación: Dance Forms, Formi Sutdio, Choreographic:Dance Formation, Arrange Us, entre tantos de diversa calidad y porte. Naturalmente, esta posibilidad suma a la complejidad de definición de autoría en las coreografías, la problemática derivada de las obras creadas por software, con especial referencia actual a las aplicaciones de la inteligencia artificial.

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.

Otro punto muy interesante en cuanto a quién es el autor y el alcance de los derechos tuvo lugar en el caso conocido como Martha Graham School v. Martha Graham Center (2004), en el cual se debatió la titularidad de coreografías creadas en el contexto de una relación laboral. La cuestión principal era determinar si las obras coreográficas realizadas por Graham durante su relación con el Martha Graham Center eran propiedad de ella o de la institución, basándose en la doctrina de “obra por encargo” (work for hire). Martha Graham, pionera de la danza moderna, fundó el Martha Graham Center of Contemporary Dance y el Martha Graham School of Contemporary Dance. Durante su vida, creó

numerosas coreografías que se convirtieron en pilares de la danza contemporánea. Su fallecimiento en 1991 dio lugar a una disputa sobre la titularidad de los derechos de autor de estas obras entre el Martha Graham Center y Ronald Protas, heredero de Graham y representante de la Martha Graham School and Dance Foundation.

El punto en el derecho norteamericano tiene disposiciones particulares, que dependen de ciertas fechas. Debido a ella las dos discusiones claves fueron: si las coreografías creadas por Graham antes de 1956 fueron transferidas al Center; y si las obras creadas entre 1956 y 1991 período durante el cual Graham mantuvo una relación formal con el Center, podían calificarse como “obras por encargo” y, por lo tanto, eran propiedad del Center. Dada la prueba y los argumentos, en definitiva, la Corte de Distrito de los EEUU para el Distrito Sur de Nueva York, en 2002 concluyó que: en cuanto a las obras anteriores a 1956, Graham había transferido los derechos de autor de estas coreografías al Center; y que las demás obras, de 1956 hasta su fallecimiento se consideraban “obras por encargo” debido a la relación laboral de Graham con el Center, otorgando así la titularidad de los derechos de autor al Center. La apelación de esta sentencia confirmó este criterio (Martha Graham School v. Martha Graham Center, 224 F. Supp. 2d 567 S.D.N.Y. 2002).

Aún cuando en Uruguay no existe la misma referencia a “work for hire” u obra por encargo que en el derecho norteamericano, nos pareció muy interesante destacar la relevancia que tiene dejar claro los aspectos de titularidad de los derechos de autoría en los casos en que hay convergencia en las relaciones laborales y artísticas.

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. Recordamos que por derechos morales se trata de 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. 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 son el derecho de reproducción, de distribución, de comunicación pública, de transformación, así como todo otro derecho que implique una explotación económica.

En cuanto al derecho de reproducción en relación con las coreografías, claramente se ejerce por el o los autores cuando autorizan que su coreografía la lleve adelante otra persona u otro grupo de baile. En este caso, se involucra también derecho de comunicación pública, en la medida que corresponda, siendo la expresión artística representada en público. También hay derecho de reproducción referido a la coreografía en el caso de uso de cualquier medio tecnológico que haga accesibles las imágenes de la puesta en movimiento de la danza que se trate e, incluso, se ha considerado que sacar fotos de bailarines interpretando una coreografía podía constituir una reproducción parcial de la obra. Este tema se discutió en el caso Horgan v. MacMillan (1986), ante juzgados de New York, USA.

Barbara Horgan, albacea del patrimonio del mundialmente reconocido coreógrafo George Balanchine, buscó impedir la publicación de un libro titulado “The Nutcracker: A Story & A Ballet”, que presentaba, a través de texto y fotografías, la producción del ballet “El Cascanueces” por parte de la compañía de ballet de la ciudad de Nueva York, coreografiada por Balanchine. El argumento sostenido en la demanda fue que alrededor de 60 fotografías que ilustraban el libro infringían los derechos de autor de la coreografía de Balanchine. El tribunal de distrito competente no hizo lugar a la solicitud de Horgan que reclamaba una medida judicial preliminar. El juez Richard Owen sostuvo que la coreografía se refiere al flujo de pasos en un ballet y que las fotografías fijas, aunque numerosas, capturan a los bailarines en actitudes específicas en momentos determinados, pero no reproducen ni pretenden utilizar la coreografía subyacente. Consideró el magistrado que la actuación escénica propiamente dicha de la coreografía no podría recrearse a partir de dichas fotografías (Horgan v. MacMillan, Inc., 621 F. Supp. 1169, S.D.N.Y. 1985).

Esta sentencia fue apelada ante la Corte de Apelaciones competente del Segundo Circuito. El tribunal revocó la sentencia de primera instancia, sosteniendo que, aunque las fotografías fijas no pueden capturar el movimiento completo de una coreografía, podrían, no obstante, representar elementos protegidos de la misma, especialmente si capturan momentos clave o secuencias significativas que reflejan la originalidad del coreógrafo. De manera que volvió el asunto a la Corte de Distrito para su reconsideración e implementación (Horgan v. Macmillan, Inc., 789 F.2d 157, 161, 2d Cir. 1986).

Es claro que en este caso había numerosas fotografías, seguramente de momentos claves de la forma de expresión del ballet que constituía el núcleo del libro publicado. Si se hubiera tratado de una sola fotografía o, incluso, de fotografías que no involucraran momentos técnicamente significativos de la expresión artística, no podía plantearse la misma defensa. En otro sentido, se podría decir que hay obra derivada cuando se toman fotografías de una obra protegida, caso de la coreografía como podría ser también de una obra teatral, de manera que habría infracción también a través de tal argumento (Alcibes, 1987).

Es muy importante para la danza el derecho de comunicación pública, porque determina la posibilidad de que pueda ser representado en público o con acceso al público. Es decir tanto en un teatro, incorporado en una obra audiovisual que se exhibe, transmitido por cualquier medio televisivo o a disposición en internet, por citar ejemplos.

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.

## 2.2.6 Apropiación de los componentes de la coreografía desde la perspectiva del derecho de autor ¿quién dispone de los derechos?

La danza usualmente es una compleja combinación de componentes o elementos de distinta naturaleza. Ello implica una valoración de superposiciones y articulaciones de derechos de disposición o posibilidades de apropiación a las que nos referimos en este numeral.

#### a. Obras protegidas incorporadas a la coreografía.

Hemos ya calificado a la coreografía como posible obra protegida por el derecho de autor, en tanto cumpla con los requisitos correspondientes a toda obra, fundamentalmente la originalidad. Ello implica, sin lugar a dudas una calificación de titularidad de conjunto. Los componentes técnicos que se integran en una obra coreográfica pueden no ser todos originarios del coreógrafo en cuestión, pero ello no desmerece la creatividad de la combinación en tiempos y sucesión de pasos y secuencias.

Hay un doble nivel para analizar la cuestión de la disponibilidad o apropiación – según cómo se mire – en relación con una obra coreográfica: el de la coreografía como tal y el de sus componentes o elementos. Puede haber un titular de derechos de exclusiva de la obra como tal, que no tenga facultades de disponer o de ejercer derechos de exclusiva sobre alguno de sus componentes.

Para poder incorporar obras protegidas cuyo titular es un tercero, persona ajena al autor de la coreografía, necesariamente debe requerirse su consentimiento, y cumplir con las condiciones contractuales que pretenda y se negocien.

Un caso comentado globalmente de defensa de los derechos de autor de una coreografía es el iniciado en USA por Hanagami contra Epic Games, donde el actor reclamó por elementos de su coreografía que fueron incorporados en una animación virtual que se adquiere como Fortnite. En primera instancia, ante un Tribunal de Distrito de California, fue desestimado su reclamo en agosto de 2022 sobre la base de entender que la secuencia tomada era “corta” y no cumplía con el umbral creativo condicionante de la protección legal. Sin embargo, se revocó este pronunciamiento en la instancia sucesiva, ante al Tribunal de Apelaciones del Noveno Circuito, en noviembre del 2023 (Kyle Hanagami v. Epic Games, inc., et al, No. 22-55890 - 9th Cir. 2023).

#### b. Dominio público

En una coreografía pueden conjugarse elementos o creaciones que se encuentren en el dominio público, que pueden utilizarse sin solicitar autorización a nadie, pero siempre respetando la integridad de la obra que se trate.

Tales obras en el dominio público, seguirán siendo utilizadas por todo aquel que así lo desee, por más que alguien las haya incorporado a una coreografía que sea obra protegida con derechos de autor vigentes.

Una obra se encuentra en el dominio público cuando los derechos patrimoniales de explotación ya no están vigentes y, por lo tanto, no es necesario requerir la autorización del titular del derecho a efectos de su utilización. Aún en este caso, los derechos morales del autor, como paternidad e integridad, deben ser respetados pues son perpetuos. Pueden defenderlos sus herederos, así como el propio Estado del lugar del eventual agravio. Siendo la duración de los derechos patrimoniales igual a la vida del autor más un lapso post mortem autoris de 70 años, será luego de este plazo que tendrá el estatuto de dominio público, artículo 40 Ley 9.739. De manera que a partir de esa fecha cualquier persona podrá reproducir una coreografía sin solicitar autorización, podrá realizar adaptaciones u otras obras derivadas a partir de ella, manteniendo siempre el respeto por los referidos derechos morales.

En algunos países, como Uruguay, a pesar que ya no se requiere autorización para explotar la obra corresponde pagar por su uso, en aplicación del llamado dominio público pagante, artículo 42 Ley 9.739. En este régimen hay que pagar al Estado un canon, que luego éste vierte en el fomento de artes. Según la reglamentación de este artículo, corresponde el pago por obras musicales, dramáticas y visuales.

c. Folklore, danzas calificadas Patrimonio intangible de la Humanidad, UNESCO o afines.

Tanto coreografías completas como movimientos, pasos o figuras pueden integrar un acervo cultural tradicional que tiene una protección específica como conocimiento colectivo ancestral. Más adelante en este trabajo explicamos específicamente este tipo de protección.

Baste a los efectos del punto en análisis, establecer que, a efectos de no incurrir en apropiación cultural, el coreógrafo y demás involucrados con responsabilidad en la coreografía (productor del espectáculo, por ejemplo) deberá verificar el régimen legal correspondiente. En su caso, si correspondiere, deberán contar con la pertinente autorización de quien ejerza derechos de titularidad o tenga facultades de autorización. La o las comunidades ancestrales involucradas, según las distintas legislaciones que se ocupan del tema, eventualmente podrán solicitar un monto económico en caso de consentir la explotación.

d. Genérico

Como en todas las actividades, en la danza y otras expresiones corporales hay conocimientos usuales o generalmente usados a disposición de todos aquéllos en los procesos creativos coreográficos.

Muchos movimientos, figuras, pasos se repiten en más de una coreografía, algo que no afecta la originalidad como tal del conjunto, porque todo depende de la creatividad para la alternancia y características de su integración en el todo.

En este tipo de conocimientos o expresiones no hay nadie a quién pedir permiso, pero tampoco es posible monopolizarlos en sí mismos por nadie, pues están a disposición general.

En doctrina al respecto se dice que, en términos coreográficos, los movimientos separados de una danza, como un plié, son ideas desprotegidas, pero la danza en su conjunto es la expresión protegida de esas ideas (Mitchell, 2018, p. 400. Varmer, 2025, p. 1430).

Algunos ejemplos pueden ser:

- en el ballet, piruetas de quinta, “rond de jambe fouetté”, “pas de bourrée”, “glisadde jeté”, “grand jeté”, “manege”, “tombé coupe jeté”, “ballonné”;
- en el jazz, se encuentra el “pike jump”, “knee slide”, “pencil turn”, “axel turn”, “compas turn”, “kick ball change”, o “chasse ball change”.

## 2.3 Derechos de los intérpretes o bailarines en la danza

Los bailarines ocupan un lugar fundamental en el mundo artístico como intérpretes de obras coreográficas, aunque sus derechos han sido menos visibilizados y protegidos que los de otros artistas hasta ahora. Además de los bailarines principales o solistas está el cuerpo de baile, integrado por profesionales de distinto nivel. Cada compañía o grupo se organiza según sus prioridades o posibilidades. En general se distingue bailarín principal, primer solista, segundo solista, primer artista, cuerpo de baile, aprendiz.

Todos ellos tienen el mismo estatuto de protección ante la ley. Se encuentran amparados desde la perspectiva de los derechos conexos, también conocidos como derechos vecinos o afines al derecho de autor. Por lo tanto todos los estudios correspondientes al estatuto de intérpretes son aplicables a los bailarines.

Los derechos conexos son aquellos que protegen a las personas que, sin ser autores originales, contribuyen con su talento a la difusión de obras intelectuales. La Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, de 26 de octubre de 1961 (aprobada en Uruguay por Decreto Ley 14.587 de 21 de octubre de 1976) y el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas (WPPT en inglés, TOIEF en español) de 20 de diciembre de 1996 (aprobado en Uruguay por Ley 18.253 de 20 de febrero de 2008) constituyen los principales instrumentos internacionales que reconocen estos derechos para artistas intérpretes o ejecutantes, entre los que se incluyen los bailarines.

El artículo 3 de la Convención de Roma lo incluye entre los intérpretes en la siguiente forma

A los efectos de la presente Convención, se entenderá por:

- a) «artista intérprete o ejecutante», todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística;

De manera similar, también lo hace el artículo 2 del TOIEF, al incorporar definiciones, en la siguiente forma

A los fines del presente Tratado, se entenderá por:

- (a) “artistas intérpretes o ejecutantes”, todos los actores, cantantes, músicos, bailarines u otras personas que representen un papel, canten, reciten, declamen, interpreten o ejecuten en cualquier forma obras literarias o artísticas o expresiones del folclore;

Los bailarines son intérpretes de las obras coreográficas en cuya ejecución participan. Ejecutan una obra coreográfica creada por un coreógrafo, quien ostenta los derechos de autor sobre la pieza.

Para la USCO la ejecución por bailarines, artistas cualificados, puede ser una de las distinciones entre la coreografía, que sin dudas considera obra protegible por derechos de autor, y lo que denomina bailes sociales, que no constituyen materia sujeta a derechos de autor. Estos últimos bailes no se crean para bailarines, sino que están destinados a ser interpretados por el público en general (U.S. Copyright Office, 2021, § 805.2(F).).

La función interpretativa del bailarín implica dar vida físicamente a una concepción coreográfica preexistente. En este rol, el bailarín ejecuta movimientos predeterminados, siguiendo las indicaciones técnicas, rítmicas y expresivas establecidas por el coreógrafo-autor. Ha de transmitir la visión artística del autor, utilizando sus habilidades adquiridas para materializar la coreografía con precisión. En la compañía de ballet también hay un director de baile, generalmente entre el autor de la coreografía y los intérpretes, que a su vez transmite las correspondientes instrucciones para la interpretación. Es muy relevante la labor de este director, no solamente en cuanto hace al orden y organización del espectáculo, sino a lo que puede ser ajustarse o alejarse de la intención del autor y, por lo tanto, de lo que significa la integridad de la obra coreográfica.

En cuanto a la interpretación de los bailarines en relación con el control o seguimiento de la intención artística del coreógrafo, se pueden plantear temas de equilibrio. Por un lado, nada de lo que haga el intérprete han de cambiar la obra, sería muy complicada una situación para el bailarín responsable de modificar la obra con su actuación, por más que el productor se lo haya admitido; mientras que, por otro lado, el control rígido del compositor de la coreografía puede estar lesionando la propia libertad de expresión del intérprete (Ruddof, 1991, p. 897). En este último caso, entendiendo que las cualidades de interpretación personales de los bailarines implican una manifestación inseparable de la personalidad, podría llegarse al límite de que la única solución fuera sustituir al intérprete.

Los derechos que concede el marco jurídico al bailarín-intérprete otorgan a los bailarines un control sustancial sobre sus interpretaciones. Básicamente procuran la protección a su interpretación personal, de su forma única de expresión, así como el control sobre la fijación, amparando su derecho a la remuneración, es decir a una compensación económica por el uso y difusión de sus interpretaciones. Les permiten decidir cómo, cuándo y bajo qué condiciones sus actuaciones pueden ser utilizadas, reproducidas o distribuidas.

En cuanto a derechos de los bailarines como intérpretes, desde la perspectiva de los derechos conexos, los bailarines tienen derechos morales y patrimoniales, artículos 36 y siguientes de la Ley 9.739 en Uruguay.

Como derechos morales, está el derecho a reconocimiento, 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. Un bailarín puede oponerse a modificaciones que distorsionen o tergiversen el sentido original de su interpretación. Se trata de preservar la integridad artística, el mensaje y la emoción transmitidos por el intérprete a través del movimiento.

Como derechos patrimoniales, se pueden identificar principalmente los siguientes:

- a. autorización de fijación;
- b. reproducción;
- c. comunicación pública;
- d. distribución;
- e. remuneración equitativa.

a Autorización de fijación, consentimiento para grabar su interpretación;

La fijación de la interpretación es un derecho muy relevante. Antes de que siquiera se realice un registro, el bailarín tiene la potestad de decidir si su actuación será capturada, estableciendo las condiciones técnicas y artísticas de dicha grabación. Este derecho protege la esencia misma del arte performático, que tradicionalmente se consideraba efímero e irrepetible.

b. Reproducción, control sobre las copias de sus interpretaciones fijadas;

El derecho de reproducción constituye uno de los pilares fundamentales. 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, autorización para transmitir o exhibir públicamente su interpretación;

Los bailarines pueden determinar si sus interpretaciones pueden ser transmitidas por televisión, plataformas de streaming, o presentadas en espacios públicos. Se trata de un derecho complejo, que permite que una bailarina de ballet puede impedir que su actuación sea difundida sin su consentimiento expreso, protegiendo así su trabajo artístico.

d. Distribución, control sobre la puesta a disposición del público de su interpretación fijada;

El derecho de distribución amplía aún más esta protección. No solo se trata de impedir reproducciones no autorizadas, sino de controlar activamente cómo se comercializan y distribuyen los registros de sus interpretaciones. Un bailarín contemporáneo podría, por ejemplo, negarse a que un fragmento de su presentación sea vendido como contenido digital sin su aprobación.

e. Remuneración equitativa

Se trata de una 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: está bajo la subordinación creativa del coreógrafo y no tiene capacidad para modificar aspectos fundamentales de la obra.

Es totalmente distinto si, mediando autorización del coreógrafo o de quienes lo sean, se admite a los bailarines como cocreadores. De todas maneras, 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. De manera que puede apreciarse una cierta dualidad respecto de la consideración de los bailarines, según las circunstancias de cada caso.

En este contexto participa en la investigación de movimiento, puede aportar soluciones coreográficas incluso con estilo personal y también puede darse la improvisación dentro de estructuras. Se acerca, pues, al ámbito de la cocreación.

La cocreación en la práctica coreográfica se manifiesta de distinta forma. Existe la creación incorporada de los bailarines basada en tareas, la composición instantánea, los procesos de investigación colaborativa o la adaptación personalizada de una coreografía a un bailarín o a varios tomando sus aportes.

Varias de estas situaciones, que parten de una creación existente, pueden dar lugar a nuevas obras. Incluso, podrá estarse según el caso frente a obras derivadas. En situaciones en las cuales el aporte de los bailarines no es tan relevante se habla de interpretación enriquecida por aportes personales. De todas maneras estas situaciones presentan fronteras complejas en cuanto a diferenciarlas de la cocreación.

En cuanto a los matices desde la interpretación sin aportación a la cocreación, se puede establecer el siguiente abanico que va desde menor hacia mayor participación del bailarín: interpretación pura, interpretación enriquecida, interpretación generativa, co-creación parcial, co-creación plena.

Para que pueda ser probado y reconocido el grado de participación se debe documentar el proceso creativo, sea con registros audiovisuales, anotaciones a modo de diarios de proceso y similares métodos. Estas intervenciones o participaciones dan lugar también a modelos contractuales tales como acuerdos de participación creativa, pactos de distribución proporcional de derechos o cláusulas de atribución de autoría. Son mecanismos que existen en otras industrias y en relación con otras obras, que se van expandiendo a medida que se diversifica la forma de trabajo creativo.

Los bailarines enfrentan un conjunto único de obstáculos o desafíos en cuanto a la protección efectiva de sus derechos como artistas intérpretes o potenciales co-creadores. Entre los referidos al marco jurídico de protección se puede destacar que algunas veces los requisitos legales, por ejemplo en la caracterización de la originalidad, se hacen difíciles de aplicar a la danza en general, tanto en relación con las coreografías como en la valoración del aporte del bailarín. Incluso hay singularidades en esta actividad que no se ven contempladas directamente por las normas autoralistas que se enfocan más tradicionalmente en la protección de obras literarias, musicales o audiovisuales. Como en todo, la era digital suma algunas situaciones problema para hacer valer los derechos conexos de los bailarines: capacidad tecnológica para realizar difusión masiva no autorizada de obras que incluyen la actividad de bailarines, dificultades de atribución de derechos en la circulación en redes por no tener los metadatos adecuados, incluso la creciente posibilidad de manipulación digital que puede alterar la integridad de la interpretación original. Queda pendiente, en esta línea, la definición de las innovaciones de la inteligencia artificial frente al ejercicio de los derechos de los bailarines, en situaciones tales como la apropiación de estilos kinéticos de bailarines, la generación algorítmica de coreografías mediante inteligencia artificial que reutilizan patrones de movimiento preexistentes o la recreación digital de intérpretes, entre otras.

A todas estas consideraciones legales corresponde añadir que los bailarines también involucran su imagen, el derecho a la fijación, captación y almacenamiento de su imagen en su expresión artística. De manera que las normas correspondientes también podrán verse afectadas en caso de infracción por terceros.

## 2.4 Otros roles en la preparación o producción de un espectáculo de danza

La danza es un arte colaborativo y para el desarrollo de cada presentación existe un ecosistema profesional que sostiene, impulsa y da vida a la creación artística, donde múltiples roles profesionales contribuyen significativamente al resultado final, incluso sin ser directamente visibles para el público. Hicimos ya referencia al coreógrafo y a los bailarines que tienen roles creativos fundamentales a diverso nivel. No queremos dejar de mencionar otras actividades también muy importantes (no vamos a agotarlas, solamente una selección a modo de reseña), aunque a efectos de este artículo que focaliza el análisis en propiedad intelectual no corresponde profundizar en dichos roles. En primer lugar, está el director de la compañía, que es una figura central para compaginar toda la complejidad artística de un espectáculo que se va a ejecutar. Más allá de ser un administrador, es también un artista del movimiento. Su responsabilidad comienza mucho antes del primer paso en el escenario, iniciándose en los intrincados procesos de selección, formación y conceptualización artística. Cada temporada tiene toda o parte de la responsabilidad de decidir qué obras se representarán. Esta selección implica conocimiento de la historia del ballet, las tendencias contemporáneas, de las capacidades de sus bailarines y consideraciones sobre el interés cultural del momento, equilibrando tendencias diversas. Asimismo debe cumplir con la gestión de los recursos humanos apreciando el nivel de los bailarines de su compañía, además de estar presente en las audiciones para las nuevas contrataciones observando la técnica y la potencialidad artística de cada postulante.

En cuanto a la propiedad intelectual, el director debe controlar aspectos de la coreografía, pues cada diseño de movimiento puede ser considerado una obra artística susceptible de protección legal. A la vez debe negociar contratos con coreógrafos, gestionar derechos de reproducción y asegurar que la innovación creativa de su compañía esté debidamente resguardada. La dimensión internacional de las actividades de danza en la actualidad lleva a que el director también deba comprender marcos legales multinacionales, establecer intercambios artísticos y mantener un equilibrio entre la preservación de tradiciones y la apertura a nuevas expresiones estéticas.

En segundo lugar, está el director técnico de los bailarines o maestro de baile o de ballet. El denominado tradicionalmente “maître de ballet”, figura fundamental en lo artístico, es el eslabón entre la coreografía y la expresión que en definitiva se quiere lograr del conjunto de la compañía. Se trata de quien imparte la formación técnica para la puesta en marcha de la coreografía. Siglos atrás, en el maître de ballet recaía también el peso creativo en muchos sentidos (Noverre, 1760, p. 383, 394), característica autoral que desde el siglo XIX pasó a atribuirse al coreógrafo como tal. Si este director técnico no respeta la expresión del coreógrafo autor, no solamente puede ser objeto de reclamos sino que también incluso puede comprometer la responsabilidad de la propia compañía.

En tercer lugar, podemos encontrar a los productores ejecutivos y gestores culturales, que hacen posible la visión artística frente a las realidades económicas y logísticas. Su labor abarca desde la búsqueda de financiamiento —ya sea público o privado— hasta la negociación de contratos, pasando por la coordinación de espacios, fechas y recursos necesarios para concretar un espectáculo. En cuanto a la propiedad intelectual, los

productores también deben garantizar que los derechos de autor de cada creación estén debidamente protegidos, que los contratos estén claros en cuanto a términos de uso, reproducción y eventual comercialización de la obra.

En cuarto lugar destacamos a los diseñadores y técnicos especializados que cumplen con las instrucciones y generan las posibilidades indicados por los creadores de distintos aspectos del espectáculo, contribuyendo a que llegue el mensaje intelectual correspondiente. El diseñador de iluminación, por ejemplo, no solo “ilumina” el escenario, sino que también puede construir narrativas visuales, interpretando expresiones de sentimientos de cada momento coreográfico. Los técnicos de sonido y multimedia tienen la responsabilidad de crear y gestionar la experiencia auditiva, integrando música, efectos y silencios con precisión milimétrica. Sus decisiones pueden transformar radicalmente la percepción de una coreografía.

Finalmente, también podemos mencionar a los representantes legales especializados en propiedad intelectual artística, quienes tienen también roles fundamentales en este ecosistema. Estructuran los acuerdos que permiten la circulación de las obras, establecen los términos de cesión de derechos y protegen la originalidad de cada creación. Actúan en coordinación con los responsables de las distintas áreas de la compañía de baile.

Hay o puede haber muchas otras posibles participaciones y diversificación de role, dependiendo de la dimensión del grupo, de sus objetivos o hasta de su propia tradición como grupo. Muchas veces, también, coinciden los distintos roles en una o unas pocas personas.

## 2.5 Elementos escénicos y complementarios

La puesta en marcha de una coreografía, es decir la ejecución pública, se emplaza en un espacio con características escenográficas definidas y utilería que enmarcan la expresión del coreógrafo. En el mismo sentido son relevantes, entre tantos otros conocidos o por conocerse, el vestuario de los bailarines, la iluminación y el diseño sonoro que acompaña la danza propiamente dicha. Es decir, que hay otras creaciones intelectuales que pueden ser o no de los mismos autores que la coreografía y que se emplazan en el desarrollo espacial de la coreografía. Como creaciones que son, podrán merecer la protección autoralista.

En síntesis, los elementos escénicos y complementarios a la danza que pueden ser objeto de protección incluyen:

- escenografía, :diseños, bocetos y materialización de sets escénicos;
- vestuario y maquillaje, diseños originales de indumentaria para danza y de maquillaje, en ocasiones, para los bailarines;
- iluminación, diseños de iluminación y efectos lumínicos;
- música, que podrán ser composiciones creadas específicamente para obras de danza u otras composiciones preexistentes;
- creaciones multimedia, como proyecciones, videoarte y elementos audiovisuales;
- utilería, objetos y accesorios escénicos de diseño original.

La protección de elementos escénicos se realiza principalmente mediante derechos de autor, que protegen la expresión tangible de ideas originales, se rigen por sus disposiciones. Resulta fundamental determinar cuándo un elemento escénico alcanza el umbral de originalidad necesario para la protección. No todos los elementos utilizados en una producción de danza cumplen con este requisito.

En este ámbito muchas veces han surgido conflictos por la reutilización no autorizada de diseños de vestuario distintivos, así como disputas sobre la reproducción de conceptos escenográficos o conflictos sobre la autoría de diseños de iluminación innovadores. Como en caso de cualquier otra obra, habrá que tener claro quién es el autor y quién el titular de derechos que puede autorizar el uso de tales creaciones.

Cada uno de los elementos mencionados y otros que se añadan, como por ejemplo, determinados efectos especiales, deberán ser caracterizados a efectos de definir si son obra protegida por el derecho de autor y, en caso que lo sean, solamente podrán ser utilizados en la medida en que la situación de autorización de uso correspondiente se encuentra ajustada a derecho. Todo esto, en definitiva, implica el otorgamiento de contratos de licencia, autorizaciones de uso, eventualmente cesiones de derechos. Según las características del elemento que se trate, se deberá acudir a las normas y experiencias de aplicación normativa que los rigen.

Entre estas creaciones es particularmente interesante el caso de los diseños de iluminación y efectos lumínicos para la danza.

Los diseños de iluminación en danza presentan características únicas que complican su protección: son efímeros y temporales por naturaleza, combinan elementos técnicos y artísticos, pueden variar ligeramente en cada representación, suelen depender de equipamiento técnico específico y, naturalmente, están vinculados estrechamente a la coreografía por la coincidencia de secuencia de movimientos y efectos de luz.

El diseño de iluminación puede protegerse como obra artística por derechos de autor cuando muestra suficiente originalidad, yendo más allá de soluciones técnicas estándar y existe en forma tangible ya sea en el guion de iluminación o mediante notaciones.

Determinar cuándo un diseño de iluminación alcanza el umbral de originalidad necesario para protección es complejo. A tales efectos se tiene en cuenta si se trata de efectos lumínicos innovadores o poco convencionales, si involucran en su esencia un uso creativo de tecnologías o técnicas o, eventualmente, si se presentan combinaciones cromáticas distintivas.

Las técnicas usuales o básicas no pueden considerarse protegibles. Me refiero a lo que pueden ser técnicas estándar para operar las luces con más o menos intensidad, o las técnicas que denominan usualmente follow spots (lámpara de alto brillo y capacidad de seguimiento) o blackouts (interrupción súbita de la iluminación).

También la automatización y las nuevas tecnologías juegan un rol relevante en el diseño de iluminación.

En muchas jurisdicciones, los diseñadores de iluminación son reconocidos como colaboradores creativos con derechos de autor sobre su aportación específica.

## 2.6 Especial protección legal de las danzas folklóricas y tradicionales

### 2.6.1 Caracterización de danzas folklóricas

Se conoce como folkllore o folclore según el Diccionario RAE al “Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular”. El uso de dicho término fue propuesto en el año de 1846 por William John Thoms, arqueólogo británico, en un artículo que escribiera para la revista “Athenæum” (Emrich, 1946). Este tipo de expresiones se denominan modernamente ECT - Expresiones Culturales Tradicionales, englobando múltiples creaciones intelectuales, entre ellas las expresiones corporales como danzas populares, representaciones escénicas y formas artísticas o rituales, con independencia de que estén o no fijadas en un soporte material.

Las danzas tradicionales y folklóricas constituyen un elemento fundamental del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos. Usualmente combinan los movimientos con aspectos de arte escénico, vestuario y musicales. Estas expresiones artísticas transmiten conocimientos, valores y tradiciones de generación en generación, forjando la identidad cultural de las comunidades.

Las danzas tradicionales se enfrentan al frecuente uso comercial sin autorización ni beneficio para las comunidades de origen, a la descontextualización como presentación de danzas fuera de su contexto cultural original, así como a modificaciones o alteraciones que pueden ser consideradas ofensivas por las comunidades originarias. Se denomina apropiación cultural a tales situaciones. De manera que un grado de tutela jurídica, que reconozca su integridad, así como el mérito de su origen y derechos que legitime la defensa es muy importante.

La reacción al respecto es pensar en los mecanismos existentes, tradicionales, para la tutela de tales derechos. Sin embargo, su protección desde el punto de vista de la propiedad intelectual presenta inconsistencias debido a su naturaleza colectiva, ancestral y evolutiva, que distingue a las danzas folklóricas de las obras protegidas por derechos de autor convencionales.

En primer lugar, las danzas folklóricas con una creación originaria colectiva, no tienen un autor individual identificable, sino que pertenecen a comunidades enteras. Tal característica hace operativamente complejo, en principio, sin normativa especial, cualquier tipo de reclamo que pretenda defender lesiones o incluso la apropiación que alguien quiera hacer de la danza folklórica. Un ejemplo ilustrativo en tal sentido tuvo lugar en torno a la danza tradicional hawaiana Hula. Cuando compañías turísticas comenzaron a explotar comercialmente versiones del Hula, claramente desde principios del siglo XX (Ng, 2022), ante la indignación de los defensores de la tradicional danza, surgió el debate sobre quién tenía legitimidad para reclamar: ¿los maestros de Hula (kumu hula)? ¿las familias tradicionales? ¿el gobierno hawaiano? Incluso se planteaba la interrogante sobre quién podía impedir la utilización empresarial. La falta de un autor identificable complicó significativamente las primeras acciones legales.

En segundo lugar, la transmisión usual sobre cómo llevar adelante las danzas folklóricas, lo cual asegura su existencia, es oral y a través de la enseñanza práctica de su realización. No se enajena como un bien, no se cede y la documentación escrita ancestras es escasa o inexistente.

En tercer lugar, podemos decir que las danzas folklóricas se encuentran en evolución constante. Se modifican y adaptan con el tiempo, manteniendo elementos esenciales pero incorporando variaciones a través de ese mismo procedimiento colectivo que las ha creado.

En cuarto lugar, es signo común a ellas la antigüedad de su práctica y difusión, ancestralidad. Muchas danzas tradicionales tienen siglos de antigüedad, superando el plazo de protección de los derechos de autor. Por su antigüedad, podría afirmarse que las danzas folklóricas técnicamente se encuentran en el dominio público según la legislación convencional, lo que significa que cualquiera puede utilizarlas libremente sin autorización ni compensación. ¿Pero implica esto que no se puedan controlar usos inapropiados, descontextualizados o distorsivos del significado tradicional? Una respuesta afirmativa en este sentido no responde a la lógica de la tutela de valores y bienes de origen histórico que la respuesta fuera afirmativa.

Finalmente, se afirma también que se caracterizan por un valor cultural más allá del económico. Su importancia radica en su valor cultural, identitario y comunitario, no solo en su potencial económico.

El sistema convencional está diseñado para beneficiar a creadores individuales, a través de sistemas de gestión individual y mediante transmisión hereditaria de derechos a herederos particulares. Las comunidades tradicionales esperan retornos que benefician a toda la comunidad, que las decisiones de gestión se tomen según mecanismos comunitarios tradicionales y que la transmisión a generaciones futuras como colectivo.

Las asimetrías que explicamos han provocado que surgieran diversas iniciativas para adaptar o complementar el sistema convencional. Se han planteado posibles sistemas *sui generis*, es decir, el desarrollo de marcos legales específicos para ECT, así como establecer directrices de buenas prácticas con reconocimiento legal y profundizar conceptos de derecho consuetudinario. Otro nivel de propuestas tiene que ver con mecanismos complementarios tales como: bases de datos defensivas con documentación identificatoria para prevenir apropiación indebida; sistemas de certificación cultural para validar usos auténticos y respetuosos; desarrollo de modelos de licencia adaptadas a los valores tradicionales.

## 2.6.2 Alternativas de protección jurídica de las danzas folklóricas y tradicionales

Más allá del desarrollo y evolución de las distintas propuestas alternativas, en cuanto a mecanismos de protección normativa para danzas tradicionales y folklóricas se pueden enumerar las siguientes:

- a. Derechos de autor;
- b. Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO;
- c. Legislación nacional *sui generis*, desarrollada en algunos países.

Formularemos algunos comentarios a continuación sobre cada una de ellas.

### a. Derechos de autor

El sistema tradicional de derecho de autor, al cual nos hemos referido ya en este estudio, fue diseñado principalmente para proteger creaciones individuales y novedosas

con un propósito principalmente comercial. Su enfoque presenta dificultades para las danzas tradicionales, tal cual ya explicamos. No obstante, en algunos países se utiliza este sistema como base para lograr algún grado de protección. Es el caso de México, cuya Ley Federal de Derechos de Autor, ley de 24 de diciembre de 1996 y sus modificaciones, fue reformada en el año 2020, introduciendo en la nueva redacción de los artículos 157 a 160 una tutela autoralista específica para las ECT contra la “explotación sin la autorización por escrito del pueblo o comunidad titular y contra su deformación, hecha con objeto de causar demérito a la misma o perjuicio a la reputación o imagen de la comunidad o pueblo al cual pertenece.”, artículo 158.

## b. Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO

Este sistema se basa en:

- una protección sui generis, con sistemas especiales de protección adaptados a las características particulares de las ECT;
- otorgamiento a las comunidades derechos sobre sus expresiones culturales;
- un sistema de protección preventiva para impedir la apropiación indebida por terceros.

La protección sui generis articulada reconoce derechos colectivos (no solo individuales), no requiere autoría identificable, fija protección perpetua de las creaciones alcanzadas reconocimiento el valor cultural no solamente el comercial de la creación.

La denominada protección preventiva que se establece también es muy importante, pues dispone la creación de registros y bases de datos de ECT, que serán contrastados en caso de examen de solicitudes de registro de propiedad intelectual en el sistema tradicional. Hay desarrollos en ese sentido como la base de datos de Conocimientos Tradicionales de la India, o el Registro de Expresiones Culturales Tradicionales de Panamá.

El sistema proporciona un marco complementario de protección cultural (no se trata de sistema tutelar de la propiedad intelectual per se) y consiste en la elaboración de listas de patrimonio que consagran obligaciones a los Estados Parte que alojan o donde corresponde la existencia de tales obras o creaciones registradas.

Las listas de Patrimonio son:

- Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, que otorga reconocimiento internacional y visibilidad a las creaciones contenidas;
- Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia, de manera de priorizar acciones de protección;
- Registro de buenas prácticas de salvaguardia, que promueve metodologías efectivas a tales efectos.

Las obligaciones de los Estados Parte incluyen la realización de inventarios nacionales de identificación y documentación sistemática, de medidas de salvaguardia, establecimiento de organismos competentes para la salvaguardia y garantizar la participación de las comunidades.

El concepto clave de salvaguardia es particular, distinto del sistema de la propiedad intelectual. La Convención se centra en la preservación cultural, mientras que los sistemas de PI se enfocan en derechos económicos y morales de los titulares.

La inclusión en las listas no otorga derechos exclusivos. A efectos prácticos es importante porque la inclusión se realiza junto con documentación histórica y descriptiva, de manera que genera una referencia para definir qué es lo protegible y cuáles serían manifestaciones comerciales que no representan la creación inscrita como tal.

La Convención establece que sus disposiciones no afectan los derechos de PI existentes

Algunas de las danzas que constituyen ECT se encuentran calificadas como Patrimonio Intangible de la Humanidad, a tenor de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural y material (2003) de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Hay al menos sesenta casos registrados que califican como patrimonio protegido a danzas de distintos países y regiones. Entre las danzas tradicionales que están inscritas en la Lista Representativa que se consulta en la página web (UNESCO, s.f.), que actualmente son casi 110, se encuentra la Samba de Roda de Recôncavo da Bahia, inscrita en el 2008 (Brasil), el Flamenco inscrito en el 2010 (España), el círculo de Capoeira inscrito en el 2014 (Brasil), la rumba cubana inscrita en el 2016 (Cuba), la bachata dominicana inscrita en el 2019 (República Dominicana). En cuanto atañe a nuestro país se encuentra el Tango, compartido con Argentina, y el Candombe, ambos inscritos en el 2009.

### c. Sistemas Nacionales de Protección

Finalmente, se pueden identificar en algunos países diversos enfoques normativos para proteger sus ECT, incluyendo danzas folklóricas.

En algunos casos se han aprobado leyes que consagran una protección sui generis específica.

De fines del siglo pasado, se puede destacar la Ley de Derechos de los Pueblos Indígenas de 29 de octubre de 1997 de Filipinas (Ley de la República No. 8371 - IPRA), que permitió amparar expresiones culturales y artísticas incluidas danzas tradicionales.

Otro ejemplo en este caso es la Ley 20 de 26 de junio de 2000 de Panamá, pensada particularmente a raíz de la explotación comercial de las molas (una creación textil) de la tribu kuna. La Danza Kuna (Gangandi) y la danza Guna fueron de las primeras expresiones registradas bajo la mencionada Ley 20. Al amparo de esta disposición cuando una empresa turística utilizó elementos de esta danza en espectáculos comerciales sin autorización, el Congreso General Kuna (de las principales etnias de Panamá) pudo emprender acciones legales basándose en el registro. El caso se resolvió con un acuerdo que incluía compensación económica y reconocimiento del origen cultural.

En otros países se han aprobado adaptaciones de las leyes de derechos de autor. Es el caso de Ghana, cuya Ley de derecho de autor (2005), Ley 690 de 17 de mayo de 2005, incluyó específicamente danzas folklóricas como protegibles, actuando el Estado como custodio en nombre de las comunidades, concediendo protección perpetua y un sistema de licencias gestionado por una autoridad nacional. También Nigeria adoptó una solución similar a través de su legislación de derecho de autor Capítulo 28, Leyes

de la Federación de Nigeria 2004. La citada ley protege “danzas folklóricas y otras representaciones rituales”, por medio de una Comisión de derecho de autor de Nigeria que supervisa y autoriza usos, estableciendo un sistema de regalías para usos comerciales y permitiendo usos educativos y tradicionales sin autorización.

Otros países establecieron sistemas de Protección Cultural que alcanzan a ciertas danzas folklóricas. Esa solución se adoptó en Nueva Zelanda a través de la Declaración de Mataatua sobre los derechos culturales y de la propiedad intelectual de la población indígena, de 12-18 de junio de 1993 y el Tratado de Waitangi de 6 de febrero de 1840. Consagra un enfoque integral que combina protección del patrimonio con reconocimiento de derechos indígenas. En este último sentido, mediante la participación del pueblo Maorí se establecen órganos consultivos para garantizar participación y mediante protocolos culturales se reconocen y respetan los protocolos tradicionales Maori (tikanga). Algo muy interesante también es la creación de una marca de autenticidad, conocida como sistema “Toi Iho” para certificar autenticidad de expresiones culturales de origen Maori, entre las que se encuentran algunos artistas de la danza y la coreografía (Toi Iho, 2024).

Merece especial consideración la Haka, danza tradicional maorí de Nueva Zelanda, ha sido objeto de múltiples situaciones de apropiación o comercialización por terceros. Uno de los más notorios fue el caso de 2007 en el cual Adidas utilizó la Haka en una campaña publicitaria sin autorización adecuada, provocando indignación entre los maoríes (Sweney, 2007). El 22 de abril de 2014, Nueva Zelanda aprobó la “Ley de Acuerdo sobre la Haka Ka Mate” que reconoce explícitamente la conexión cultural entre Ngāti Toa y la Haka, estableciendo mecanismos de protección contra usos ofensivos y comerciales no autorizados.

Distinta es la situación del equipo de rugby All Blacks de Nueva Zelanda que utiliza la Haka “Ka Mate” bajo un acuerdo formal con el iwi (tribu) Ngāti Toa (Jackson & Hokowhitu, 2002).

El caso de la Haka maorí es el claro ejemplo de cómo un país, seguramente luego de distintas experiencias no siempre buenas, desarrolló legislación específica para proteger una danza tradicional de importancia cultural (Wilson, 2020).

En el caso de Australia se dispuso la creación de Protocolos de Industrias Creativas con el establecimiento de directrices específicas para el uso respetuoso de expresiones culturales aborígenes, entre las cuales se incluyen las danzas. Hay un reconocimiento parcial del Derecho consuetudinario indígena a efectos de la protección del patrimonio cultural y programas como “Indigenous Art Code” para autenticar o certificar obras genuinas. Se trata de un código de conducta que se elaboró desde 2007 a 2009 y que en el 2010 comenzó a aplicarse, con la supervisión de una entidad del gobierno australiano.

Finalmente, otros países dispusieron la elaboración de sistemas de Registros y Bases de Datos, como en Perú donde existe un Registro con documentación detallada de expresiones culturales incluidas danzas, que ha merecido incluirse entre las Declaratorias de expresiones del patrimonio cultural inmaterial como patrimonio cultural de la Nación, que incluye numerosas danzas (<http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/consulta.jsp>).

### 3. Nuevas tecnologías y nuevos temas de propiedad intelectual en la danza.

La danza, como tantas actividades sociales, culturales y económicas, se encuentra en profunda transformación debido a la incorporación de nuevas tecnologías. Esta evolución no solo está cambiando las formas de creación y presentación de obras coreográficas, sino que también plantea importantes interrogantes sobre la propiedad intelectual en este campo.

Surgen distintas plataformas digitales y de streaming de danza que, como desarrollos empresariales, no podrían funcionar sin tener definida la autoría y las autorizaciones de propiedad intelectual, dado que los riesgos de juicios serían demasiado cuantiosos para tomar tales riesgos.

Vamos a hacer referencia a cuatro puntos al respecto, de los tantos que se pueden plantear por su incidencia sobre aspectos de la propiedad intelectual:

- a. tecnologías emergentes como captura de movimiento, realidad virtual y aumentada;
- b. inteligencia artificial en la creación coreográfica;
- c. nuevas formas de registro y documentación de obras coreográficas;
- d. non-fungible tokens, en adelante NFTs, y blockchain en la monetización de la danza digital.

#### a. Tecnologías emergentes

Hay diversas experiencias al respecto.

La tecnología de captura de movimiento (motion capture) permite registrar con precisión los movimientos de bailarines para su posterior análisis, reproducción o transformación. Sistemas como Vicon u OptiTrack han revolucionado tanto la creación coreográfica como la documentación de obras. La digitalización de movimientos plantea preguntas fundamentales: ¿Quién posee los derechos sobre una secuencia de movimientos una vez digitalizada? ¿El bailarín, el coreógrafo, o la entidad que financia la captura digital? Los datos generados para la fijación plantean cuestiones jurídicas complejas, como por ejemplo, respecto de su naturaleza jurídica, en cuanto a la efectiva legalidad de la fijación.

Evidentemente, a menos que se trate de algunas de las excepciones de los derechos de autor o de reproducción de la imagen (enseñanza o interés cultural, respectivamente) sin autorización de la persona cuya imagen se capta no es posible realizar esta actividad. En este caso hay también cuestiones legales para definir respecto de las bases de datos que se generan, su titularidad desde el punto de vista de la propiedad intelectual, así como las implicaciones de privacidad en la gestión de esta base que provoca el movimiento capturado cuando incluye información sobre datos biométricos.

Luego, hay que ver en qué relación están participando los bailarines, relación de trabajo o por encargo, así como si se trata de una actividad de un productor. Para cualquiera de estos casos que involucran o pueden involucrar la puesta en el comercio u otras actividades como espectáculos comerciales lo mejor que corresponde hacer es la celebración de contratos en los cuales se aclare este tema.

También la mejor solución es la contractual cuando se trate de aplicación de realidad aumentada en espectáculos. Compañías como Chunky Move y Bill T. Jones han explorado la creación de piezas de danza en entornos virtuales o aumentados. Estas tecnologías permiten crear espacios escénicos imposibles en el mundo físico, generar interacciones entre bailarines remotos e incluso desarrollar experiencias inmersivas para el público.

En casos como estos, de obras híbridas, resulta compleja la propiedad intelectual sin un esquema de contratación que lo aclare. ¿Cómo se protegen entornos virtuales específicamente diseñados para la danza? Hay un titular de derechos del software que los genera, pero también del diseñador que desarrolla las instrucciones creativas que se concretarán. ¿Quién posee los derechos sobre avatares digitales de bailarines? Muchas veces en estos espectáculos se integran bailarines reales con avatares, que son en realidad creaciones informáticas. Nuevamente, en principio hay convergencia de posibles titulares, según la incidencia creativa en el producto final: el operador del software, la empresa de software, la producción del espectáculo que los integra. En la práctica, la seguridad solamente se puede alcanzar a través de la firma de contratos que definan la titularidad de derechos y generalmente lo hacen a favor del productor. JaQuel Knight, bailarín y coreógrafo contemporáneo, autor de numerosas coreografías y secuencias de movimientos (para citar una, las de Single Ladies - Put a ring on it, el video de Beyoncé) fue el primero en registrar movimientos mediante captura digital para proteger su titularidad por derechos de autor en el año 2021. Asimismo, Knight constituyó Knight Choreography and Music Publishing Inc. una plataforma tecnológica de seguimiento digital de las creaciones coreográficas para la defensa de sus derechos de autor (Sye, 2021 y Tangcay, 2021).

Entre las tan interesantes cuestiones que ofrece esta temática se encuentra la aplicación de tecnologías wearable en la danza que incluye prendas con sensores que responden al movimiento, proyecciones o elementos virtuales controlados por el bailarín, o creaciones como el feedback háptico o sistemas que proporcionan retroalimentación física al intérprete mientras está bailando. Estas innovaciones, según cada tecnología, están convocando protección por patentes de invención y software combinadas con la tutela del derecho de autor por los elementos estéticos involucrados y también, eventualmente, el componente de derecho de imagen del bailarín involucrado, así como la fijación que al caso corresponda.

## b. Inteligencia artificial en la creación coreográfica

Hemos ya mencionado la iniciativa de décadas atrás de la formulación informatizada de Merce Cunningham, y los desarrollos que vinieron luego al analizar el concepto de autoría de las coreografías. Actualmente, se suma a ello que los algoritmos de inteligencia artificial están comenzando a participar activamente en la creación coreográfica.

Se pueden mencionar casos como el de Wayne McGregor que colaboró con Google Arts & Culture para crear coreografías asistidas por inteligencia artificial o el proyecto AI Choreographer de la Universidad de Stanford que utiliza redes neuronales para generar secuencias de movimiento.

Incluso, en otro plano, está el proyecto “Discrete Figures” (2018) de ELEVENPLAY que incorporó robots e inteligencia artificial como parte integral de la coreografía.

Las interrogantes que plantean son un espejo de las que en otras actividades se presentan: ¿puede una inteligencia artificial ser reconocida como coreógrafa? ¿quién posee los derechos de una coreografía generada por algoritmos?

Hasta ahora la respuesta predominante, sin ninguna norma legal que imponga otra cosa, es que no se puede hablar de autor mientras no haya persona física que con su intelecto sea directamente determinante en el resultado, expresión de su personalidad. La obra resultante de la llamada inteligencia artificial generativa no es una obra protegida, no hay atribución de derechos sobre ella. Todavía hay discusiones sobre su régimen de explotación.

Distinta es la situación si se utiliza la inteligencia artificial como herramienta. Es decir si se plantean diversos prompts que luego son intervenidos, modificados o definidos por una persona. En esta situación la obra resultante tiene un autor que trabajó asistido por determinada inteligencia artificial, creación que sí despliega derechos al titular.

#### c. Nuevas formas de registro y documentación de obras coreográficas

La tecnología también ofrece soluciones para proteger mejor las obras coreográficas. A través de sistemas de notación digital como LabanWriter y DanceForms se pueden registrar coreografías con mayor precisión, lo que permite una más detallada apreciación de los aportes y aspectos originales de cada caso.

La tecnología blockchain está siendo explorada para certificar la autoría y proveniencia de obras coreográficas digitales, como en el caso de otras obras.

#### d. NFTs y blockchain en la monetización de la danza digital.

Los NFTs han abierto nuevas posibilidades para monetizar el arte digital. Hay ya ejemplos en desarrollo, más allá de los altibajos que en lo global pueda ofrecer esta tecnología. Algunos coreógrafos independientes comercializaron “ediciones limitadas” de secuencias de movimientos por medio de NFTs y se están desarrollando plataformas especializadas para comercializar coreografías digitales mediante blockchain.

Estos desarrollos tecnológicos ofrecen nuevos modelos de financiación y reconocimiento para los artistas, pero también presentan desafíos en cuanto a la efectiva tutela de la autenticidad y la propiedad intelectual en un medio tradicionalmente basado en la experiencia presencial.

## 4. La danza y la marca de movimiento

Como toda creación original de la producción artística la danza es una obra protegida por el derecho de autor, tal como vimos. Actualmente se añade a la valoración de derechos artísticos la posibilidad de que ciertos movimientos individualizables en creaciones coreográficas constituyan una marca, precisamente una marca de movimiento. Los requerimientos empresariales sustentados en coreografías como shows de artes escénicas que las incluyen y el potencial distintivo de algunas figuras o secuencias coreográficas,

ven cristalizado su valor de mercado dada la expansión de los signos que en las últimas décadas pueden constituir marca.

Nos planteamos en este punto la relación entre movimientos que se encuentran en coreografías y la posibilidad de que sean registrados como marca, reflexionando en particular sobre el alcance de los derechos de autor de los titulares frente a la posibilidad de registro marcario.

#### 4.1 Concepto de marca de movimiento

La marca es un signo que integra una relación de comunicación, evocando un producto o servicio destinado a un cierto mercado. Además de la función distintiva cumple una función publicitaria, como dos de las principales razones de la expansión de su uso.

En cuanto a los signos que pueden constituir una marca, tradicionalmente se encuentran las marcas denominativas, figurativas, mixtas. Hacia mediados del siglo XX aparecieron las marcas tridimensionales en la legislación marcaria a partir de la Lanham Act, ley de marcas estadounidense aprobada el 5 de julio de 1946. La tendencia en las últimas décadas es la ampliación de los signos que pueden registrarse como marca hacia otras posibles percepciones. A partir de que la legislación marcaria comparada dejó de exigir que los signos debieran ser representables gráficamente a efectos del registro, se pudo inscribir sonidos o dinámicas visuales, entre otros. Sigue fuera de la admisión generalizada al registro la marca olfativa, por ejemplo, porque todavía la tecnología no permite una conservación estable de aromas que puedan contrastarse entre sí.

De todas estas marcas innovadoras resulta muy específica la llamada marca de movimiento, denominada también marca animada o cinética. Se trata de un signo distintivo que consiste en una secuencia de movimientos. No hay una definición que acote el tipo de movimientos que se trate.

Las marcas de movimiento (o motion marks) son signos distintivos que consisten en el movimiento o cambio de posición de elementos. Ejemplo ya clásico de marca de movimiento – no de danza - es el registro en EEUU de la apertura de las puertas de vehículos de Automobili Lamborghini S.p.A., empresa italiana de marca denominativa notoria, registrado en el año 2013 (Registro 2.793.439 de la Oficina de Patentes y Marcas estadounidense, en adelante USPTO). Actualmente el registro figura como cancelado a fecha 28 de junio de 2024, porque no fue renovado a su vencimiento.

A diferencia del derecho de autor, que protege la expresión creativa, las marcas protegen signos distintivos utilizados en el comercio para identificar productos o servicios y distinguirlos de la competencia. La condición básica para la registrabilidad, en este sentido, es que los signos estén disponibles, es decir: que no haya derechos de terceros que impidan la apropiación a efectos marcarios y que, en sí mismos, los signos que se trate puedan considerarse marca.

La diferencia entre la protección por derecho de autor y por marcas es radical, el objeto de protección es totalmente distinto en uno y otro caso. En el caso de la marca de movimiento se trata de un signo distintivo, mientras que el derecho de autor protege la materialización de una idea o expresión creativa. Los requisitos base son diferentes en uno y otro caso: la marca requiere distintividad, mientras que el derecho de autor tiene como requisito la originalidad entendida desde el punto de vista subjetivo.

El alcance de la protección tratándose de marca de movimiento se circunscribe a los productos o servicios para los cuales se concedieron los derechos de exclusiva, mientras que la protección es general, como creación intelectual, en el caso de los derechos de autor. Finalmente, también la duración del derecho de exclusiva es distinta en uno y otro caso, pues tratándose de marca de movimiento el plazo es de diez años renovables indefinidamente, mientras que en caso de los derechos de autor su duración es de toda la vida de el o de los autores más un lapso post mortem autoris que en general es de setenta años, como en Uruguay, aunque pueda variar en algunos países (nunca menos de cincuenta años).

## 4.2 Tendencias de Derecho Comparado

Las posibilidades de registro marcario de las secuencias de movimientos correspondientes a la danza se han expandido en años recientes. Pueden protegerse a nivel de la UE, dado que el Reglamento (UE) 2017/1001 eliminó el requisito de representación gráfica, facilitando el registro de marcas no tradicionales, incluidas las de movimiento.

En EEUU, la USPTO ha reconocido la registrabilidad de marcas de movimiento desde el caso Remy Martin (1983), que protegió el movimiento de una llama ascendente.

A nivel global, el Tratado de Singapur sobre el Derecho de Marcas (2006) sin imponer el reconocimiento de las marcas de movimiento ni otras marcas no tradicionales, establece que se aplicará a todas las marcas que sean consideradas registrables en cada país, dejando la puerta abierta a la admisión que realice cada jurisdicción.

Por su parte, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, en adelante OMPI, ha desarrollado directrices para el examen de marcas no tradicionales, incluidas las de movimiento, a disposición de la formación de las distintas oficinas nacionales de marcas de todo el mundo.

En definitiva, progresivamente se van registrando cada vez más. En algunos países hace varios años que se admite el registro de marcas de movimiento (motion marks), por ejemplo EEUU (el primer país en admitirlas, desde fines del siglo pasado), Corea del Sur, Japón, India, Canadá, EUIPO y varios países europeos como Alemania, Francia, entre tantos otros países.

Asimismo, ha habido situaciones notorias incluso antes de esta clara tendencia que provocaron su consideración. Un caso muy sonado en Francia a comienzos del siglo XXI, fue el de la marca Tektonik, que fue un movimiento de baile surgido en dicho país a principios de los 2000, con una fuerte influencia de la música electrónica (hardstyle y techno). Se popularizó en discotecas y eventos, especialmente en el club Metropolis de París. En 2002, Cyril Blanc y Alexandre Barouzdin, los creadores de la marca, registraron “Tecktonik” como una marca comercial en Francia. La registraron para una amplia gama de productos y servicios, que incluía ropa y accesorios, música y eventos, además de productos audiovisuales. El problema surgió cuando intentaron monopolizar un estilo de baile a través del registro marcario, lo que generó un gran debate sobre si un conjunto de movimientos puede ser protegido por el derecho de marcas. La comunidad de bailarines argumentaba que el estilo de baile era una expresión artística colectiva y no debería ser propiedad de una sola empresa. Otras opiniones sostenían que el intento de privatizar el término y la estética del baile era un abuso del derecho marcario. Por

su parte, los interesados en el registro consideraban que el uso no afectaba los aspectos culturales sino las expresiones vinculadas a la comercialización de los productos/servicios para los cuales fue registrada. En este caso, la expansión de los movimientos, que no pudieron ser controlados, diluyó la fuerza marcaria y no se insistió en este tema. En terminología jurídica podría decirse que se vulgarizó el signo registrado como marca de movimiento, quedando liberado a partir de la generalización de su utilización en la sociedad (Aubert, 2018. Petiau, 2011). Cabe destacar que Francia tiene casi 300 marcas de movimiento registradas actualmente, de manera que no fue un tema de concepto legal desde la perspectiva marcaria, sino una cuestión específica relacionada con el signo propiamente dicho.

Más allá del caso en particular, fue muy interesante la discusión subyacente que tuvo lugar en ese tiempo, sobre si los movimientos de baile pueden registrarse como marca o ser protegidos exclusivamente como derechos de autor. Las marcas protegen signos distintivos, pero no movimientos físicos en sí mismos, de manera que la determinación del alcance del derecho es una cuestión delicada.

### 4.3 Consideraciones sobre el tema en el Derecho uruguayo

#### 4.3.1 Concepto de marca de movimiento

El concepto legal de marca en el Uruguay, artículo 1 de la Ley de Marcas, es amplio y se focaliza en la aptitud distintiva del signo que se pretende registrar.

En particular, en Uruguay la Dirección Nacional de la Propiedad Industrial aprobó el 11 de diciembre de 2023 la Resolución 18/2023 para regular “las formalidades de presentación que no estuvieren reguladas en normas de superior jerarquía” en el caso de marcas no tradicionales, que denomina “subtipos marcarios”. Hace referencia a las marcas de: posición, patrón, movimiento y a la multimedia.

Por lo que puede referirse a la coreografía como signo marcario, nos interesa conceptualmente la marca de movimiento, aunque podría estar incorporada también en un signo que se pretende registrar como marca multimedia. Se la define en la resolución como “aquella que expresa un movimiento o exhibe un cambio de posición de los elementos constitutivos del signo”, numeral 3° de la Resolución. En cuanto a aspectos de la presentación de la marca de movimiento, aclara el número 8° de la Resolución que “al momento de adjuntar la representación gráfica del movimiento deberá presentarse una secuencia de, como mínimo dos cuadros, que expresen el movimiento característico del signo”. Asimismo se deberá hacer mención que es una marca de movimiento y acompañar un archivo de video del movimiento que constituya el signo que se pretende registrar como marca, el cual será incorporado al “Repositorio de Marcas multimedia y de Movimiento” que estará a disposición para consulta y descarga de todos los interesados.

La secuencia mínima de dos cuadros será objeto de publicación en el Boletín de la Propiedad Industrial.

Como dijimos, también es posible que una coreografía se registre como subtipo o marca no tradicional denominada marca multimedia, que es “aquella que se compone de combinaciones de imagen y sonido, o los incluye”, numeral 3° de la Resolución, cuyas formalidades de presentación, numeral 9° de la Resolución, son análogas a las ya mencionadas de la marca de movimiento. Sin embargo en este caso el punto de discusión

será la creación audiovisual como tal, no el elemento movimiento específico que nos ocupa en este estudio.

#### 4.3.2 Coreografía como signo distintivo

En principio, una coreografía o, más precisamente dicho, una parte de ésta puede ser registrada como marca de movimiento. No hay prohibición alguna en la norma legal, de manera que corresponderá el análisis casuístico que enfrenta cualquier signo al efecto. Ello significa evaluar la capacidad distintiva y la fortaleza de la relación signo-objeto según la o las clases para la cual se solicite el registro a la luz de las valoraciones que surgen del articulado, especialmente artículos 4 y 5 de la Ley 17.011 de 25 de setiembre de 1998, Ley de Marcas.

De todas maneras, la propia configuración de las coreografías como creación determina que por su extensión será relativamente difícil que tengan fuerza distintiva concreta. De manera similar sucede con lo que puede ser un poema, en referencia con la tradicional marca denominativa. La cuestión es, por lo tanto también en este caso, la valoración de la extensión correspondiente.

Sin embargo, no siempre es posible que una secuencia de pasos, figuras de ballet entrelazadas o un movimiento organizado pueda cumplir las funciones marcarias de manera tal que la percepción que relacione dichos movimientos como signos frente a un producto o servicio pueda calificarse como marca. La propia extensión de lo que puede ser una secuencia integrante de una coreografía no lo admite tan fácilmente. Como en otros casos de marcas no tradicionales siempre será difícil definir en qué momento o hasta qué punto se puede calificar de signo a efectos marcarios (Geigerat, 2022).

En el contexto de la danza, los signos interrelacionados en movimiento que se registren pueden consistir en secuencias específicas de pasos, gestos característicos de bailarines coreografiados o no, movimientos corporales distintivos o combinaciones de movimientos con otros elementos (sonido, imagen). En particular, para que una secuencia de danza pueda registrarse como marca de movimiento, debe cumplir varios requisitos generales a todas las marcas, pero con su manifestación específica como signo.

En primer lugar, está la aptitud para distinguir, como dice el artículo 1º de la Ley de marcas uruguaya, llamado también por la doctrina carácter distintivo. Esto implica que debe diferenciarse de movimientos comunes o funcionales.

En segundo lugar, debe estar contenido en un soporte adecuado que permita su debido almacenamiento integrando el acervo marcario registral de la oficina donde se inscriba, así como que permita la reproducción cada vez que sea necesario compararlo con otro signo a posteriori de su registro. En general, actualmente, se aceptan secuencias de imágenes fijas que muestran el movimiento, archivos de video digital, notaciones coreográficas con explicaciones claras, todo ello acompañado de descripciones detalladas que mejoren el alcance de la expresión objeto de registro.

En tercer lugar, destacamos que el movimiento no puede ser funcional para el producto o servicio ofrecido. En danza, esto significa que no puede ser un paso básico necesario para la práctica de la disciplina, ni un movimiento dictado por necesidades técnicas, tampoco puede ser la única forma de ejecutar una acción determinada.

#### 4.3.3 Componente de una coreografía apropiable mediante marca

La posibilidad jurídica de registro marcario depende de la naturaleza del componente coreográfico que se trate, dado que hay que analizar en cada caso la “disponibilidad” del signo que se pretende registrar, desde la perspectiva del uso marcario.

Si se trata de creación intelectual protegida por el derecho de autor, se requiere autorización expresa del titular de los derechos.

Si se trata de una coreografía específicamente integrada en una danza tradicional, que constituye folclore o algún género protegido por normas nacionales o internacionales que abarcan ECT, no será posible de manera alguna o estará sujeto a un acuerdo, según el caso.

Finalmente, si se trata de una creación intelectual que se encuentra en el dominio público o que tiene un uso generalizado, podrá libremente registrarse como marca. En este caso, queda claro que el ámbito de exclusividad del derecho que concede la marca no le impide la aplicación o incorporación de tales creaciones en otras coreografías, en tanto no implique un solapamiento directo con el uso distintivo autorizado al registrar la marca de movimiento.

Para maximizar la protección de elementos coreográficos como marcas de movimiento muchas veces se combinan elementos distintivos, integrando el movimiento con elementos sonoros o visuales, desarrollando contextos específicos para el movimiento o incluso creando asociaciones conscientes con la marca verbal o figurativa.

La marca de movimiento que incluye elementos coreográficos que se pretende registrar puede constituirse por una notación coreográfica formal, con dibujos accionados como un software de movimiento o puede también estar representada por imágenes de una o más personas (serían los “bailarines”). En este último caso hay que aplicar también la normativa correspondiente al derecho de imagen y su uso comercial, que en la legislación uruguaya se ubica en los artículos 20 y 21 de la Ley de Derechos de autor, regulando el retrato. De manera que, además de la autorización de el o los coreógrafos por lo que implica la sucesión creativa de movimientos que pueda ser obra protegida, deberá también contarse con la autorización de los intérpretes para captar, almacenar y distribuir su imagen.

#### 4.4 Reflexión en cuanto el registro de secuencias de danza como marca en movimiento

El campo de las marcas de movimiento en la danza está en plena evolución por las posibilidades que proporciona la digitalización mediante tecnologías emergentes, la realidad aumentada, blockchain y las herramientas de la inteligencia artificial.

La protección de pasos y secuencias de danza mediante marcas de movimiento representa una herramienta complementaria valiosa para protección jurídica de coreógrafos y compañías de danza. Sin embargo, su aplicación requiere un cuidadoso equilibrio entre la protección de intereses legítimos y la preservación del patrimonio cultural común y la libertad creativa.

Puede cuestionarse el registro de secuencias de movimiento de danzas como marca de movimiento por constituir una posible restricción del uso de elementos expresivos o una potencial limitación de la creación coreográfica. Será cuestión de valorar los movimientos que se presenten registrar y su dimensión socio cultural, caso por caso. Si no hay objeciones específicas, será un caso similar al registro de cualquier otro signo.

Como vimos, las marcas de movimiento ofrecen posibilidades interesantes para las compañías de danza, a efectos de la protección de movimientos emblemáticos asociados a la compañía, logrando la diferenciación en el mercado de las artes escénicas y disponer de un activo comercial que puede ser valioso a la hora de pensar en merchandising y licenciamiento. También para escuelas y métodos de danza, como para coreógrafos independientes que podrán así consolidar la protección de su “firma” de estilo profesional.

La protección mediante marcas de movimiento presenta varios desafíos: técnicos, conceptuales y prácticos. Desde el punto de vista técnico puede haber dificultades para la representación adecuada del movimiento, la subjetividad en la evaluación de la distintividad y la complejidad para determinar la similitud entre movimientos. No obstante no son estos eventuales obstáculos algo nuevo que no se haya formulado para otros signos no tradicionales en el momento en que comenzó la tendencia de su registro marcario.

Desde el punto de vista conceptual, puede haber tensiones entre las posibilidades de protección marcaria de secuencia de movimientos y la libertad creativa de ulteriores creaciones, así como riesgo de monopolización de expresiones culturales que pongan en jaque el siempre complejo equilibrio entre interés privado y patrimonio común. Se mantiene el debate al respecto. La práctica y las consideraciones ponderadas que vayan evolucionando en la experiencia en el tema, definirán la correspondiente frontera.

Desde el punto de vista práctico se puede entender que ofrece complejidad la vigilancia y defensa de derechos para las marcas de movimiento de danza, o variables interpretaciones entre jurisdicciones. Al respecto corresponde decir que ese tema es propio del interés de las personas eventualmente titulares de la marca en cuestión y, sopesando ventajas y desventajas, acaso les convenga el gasto o riesgo en cualquier caso.

## 5. Análisis de un caso emblemático: Moonwalk y Michael Jackson

Un caso muy interesante por el debate que generó, aún cuando no culminó en registro de marca de movimiento, tuvo lugar en relación con el icónico paso de Michael Jackson conocido como “Moonwalk”. Su presentación fue el 25 de marzo de 1983, durante la celebración del 25° aniversario de Motown Records en el programa especial “Motown 25: Yesterday, Today, Forever”, mientras Jackson interpretó su canción “Billie Jean”, ante una audiencia masiva (*Le Bigmac*, 2017, 4m14s). En realidad se trató de una primera representación por parte de Jackson, de un paso que fue evolucionando a lo largo de su carrera y shows artísticos (*DangerouslyBad58*, 2022). Su repercusión fue impresionante a partir del impacto inicial.

Desde el punto de vista jurídico presenta interés en cuanto refleja situaciones muy comunes en el baile: una creación que se masifica al público, compuesta por aportes muy diversos que termina identificando al autor de la secuencia y bailarín ante el gran público con una fuerza prácticamente distintiva. La interrogante obligada es ¿cómo se puede proteger? Lo estudiaremos con detalle a modo demostrativo de la temática de este trabajo.

Hay dos etapas de análisis sucesivo en este caso. En primer lugar, circunstancias de las características y antecedentes o precedentes de la creación que se analiza. En segundo lugar, reflexiones sobre el alcance de la posible protección legal como creación intelectual.

## 5.1 Circunstancias y antecedentes

El paso denominado “Moonwalk” se puede definir como una ilusión óptica en forma de paso de baile que hace pensar que el bailarín se desliza hacia atrás mientras parece caminar hacia adelante. La técnica implica que el bailarín:

- se coloca con los pies juntos;
- levanta el talón de uno de los pies mientras se mantiene la punta en el suelo, apoyando el peso del cuerpo en el metatarso;
- desliza el pie opuesto hacia atrás, el cual se encuentra en pie chato;
- cambia el peso del cuerpo al pie que se ha deslizado hacia atrás, levantando el talón y apoyándose en el metatarso;
- repite el proceso con el otro pie, creando una ilusión de movimiento continuo hacia atrás.

Todo ello se realiza con movimientos suaves, manteniendo la parte superior del cuerpo completamente inmóvil, lo cual aumenta la sensación de deslizamiento irreal.

Este movimiento no es originario ni invención de Michael Jackson en su totalidad como queda en evidencia en numerosos videos publicados online. Tiene varios antecedentes muy directos (AbejaMariposaIV, 2013. *Mr Tibbster*, 2021) algunos de los cuales se enumeran seguidamente.

En primer lugar, sin perjuicio de antecedentes de la década de los ‘30 y ‘40 del siglo XX que se pueden encontrar, mencionamos a Marcel Marceau, famoso mimo francés que realizaba un movimiento similar llamado “marcher sur place” (caminar en el mismo lugar) desde la década de 1950 (*Ina Actu*, 2018, 0m27s).

En segundo lugar, también se identifica como antecedente el Tap Dance, con artistas como Bill Bailey, realizando el paso llamado “backslide” en los años 1950 (*htong2*, 2012, 0m15s).

En tercer lugar, se puede mencionar a James Brown, llamado “Godfather of Soul” que en los años 60 y 70 realizaba movimientos similares (*Dominique Dupagne*, 2014).

En cuarto lugar Jeffrey Daniel, integrante del grupo Shalamar, presentó una variante de este movimiento en el programa británico “Top of the Pops” en 1982 (*Shalamar - Howard Hewett - Jeffrey Daniel - Carolyn Griffey*, 2016, 0m47s). Incluso se comenta que fue Daniel quien enseñó el movimiento a Michael Jackson.

En quinto lugar se encuentra el grupo de bailarines de popping y locking The Electric Boogaloos, realizando una versión del “backslide” en la escena de baile callejero desde mediados de los 70 (*Zapparr@JPN*, 2018).

Esta es solamente una enumeración, hay varios otros casos precedentes e inspiradores del popular y globalizado paso que se conoce generalizadamente como de Michael Jackson, por ejemplo el de Charlie Chaplin (*Daily Motion*, 2024, 0m23s) o el de Bob Fosse, película *El Principito*, 1974, Escena La Serpiente (Ricardo Brust, 2020, 6m20s). También se hace referencia al aporte de pasos de bailes tradicionales hindúes en algunos de los pasos de baile que integran Moonwalk.

Jackson trabajó sobre todos estos aportes, con inteligencia y tesón. No hay imitación, sino una recreación que refleja la personalidad del autor, que con su imagen y desarrollo empresarial de comunicaciones en el mundo del entretenimiento expandió el paso que reinterpreto y ejecutó en sus shows, al punto que el gran público lo identificó con su persona, componiendo una vertiente específica de su imagen como artista musical.

## 5.2 Alcance de la protección legal de la creación

Luego de relevar aspectos genéticos de la creación pasamos al estudio de la protección jurídica correspondiente en cuanto a la propiedad intelectual.

El primer ámbito que lógicamente corresponde estudiar es el de los derechos de autor, no solamente por ser el marco de amparo más directo de las creaciones intelectuales que estamos analizando, sino también porque constituye un paso ineludible para definir ulteriormente si es posible la protección a través de la marca en movimiento.

Hay varias dimensiones para analizar en este sentido: los pasos de baile, los movimientos de baile y la coreografía como tal. No caben dudas sobre la protección de la obra coreográfica, es decir, del conjunto del mensaje o creación intelectual como secuencia ordenada de movimientos en el tiempo y el espacio. En este caso, además, pasos y movimientos se encuentran dispuestos rítmicamente al compás o siguiendo una obra musical. Las rutinas completas o encadenamiento de secuencias del baile de Michael Jackson que incluyen el Moonwalk como elemento caracterizante – o incluso distintivo – son coreografías completas protegibles por derechos de autor. El punto en discusión es si estos específicos pasos o movimientos de baile pueden tener protección autoralista y, en caso afirmativo, cuál sería el alcance.

A los pasos o movimientos de baile generales se les suele considerar “bloques de construcción” de la coreografía. Para calificarlos como obra protegida por sí mismos se debe demostrar que tienen originalidad, la nota básica condicionante de la protección por derecho de autor. Sin poder afirmar que es imposible, cierto es que por regla general pasos y movimientos de baile no son obras protegidas.

En EEUU en particular, la USCO afirma en su Compendio de Prácticas que los movimientos o pasos de baile individuales por sí mismos no son obras registrables de autoría bajo la Sección 102(a)(4) de la Ley de derecho de autor. Esta exclusión se sustenta en lo que algunas opiniones doctrinarias denominan la “doctrina de los bloques básicos”, según la cual ciertos elementos fundamentales de un arte deben permanecer libres para

su uso por todos los practicantes, así como las palabras individuales permanecen libres en la literatura, o las notas musicales en la composición.

La doctrina de los “building blocks” (bloques de construcción) en el derecho de autor es de origen estadounidense y se basa en el principio de que ciertos elementos básicos o fundamentales de la creación artística e intelectual deben permanecer sin protección autoralista para su libre uso por todos los creadores. Sostiene principios fundamentales como la separación entre las ideas y su expresión material, la existencia de escenas inevitables en algunos géneros que no pueden ser apropiables y, entre otros, que hay elementos básicos que deben ser considerados recursos comunes, como ser palabras alusivas necesarias, figuras geométricas simples, considerados bloques fundamentales para la construcción de la creación artística que deben estar disponibles para todos. Esta doctrina ha sido elaborada por jueces y destacadas opiniones doctrinarias a lo largo de muchas décadas.

Al caso concreto se puede afirmar que los pasos o movimientos aislados de Moonwalk no pueden ser protegidos por derecho de autor. Sumado a que tienen un origen como creación vinculado con aportes de terceros remotos en el tiempo, estamos ante creaciones seguramente en el dominio público. Para afirmar esta última cuestión hay que constatar que el creador de cada coreografía hasta llegar al paso que pueda considerarse original en perspectiva histórica ha fallecido hace más de setenta años. No es de descartar que puedan calificarse también como expresiones genéricas en la actualidad.

Siguiendo la doctrina de los “building blocks”, proteger el Moonwalk mediante derechos de autor constituiría un monopolio excesivo sobre un “bloque básico” de la expresión coreográfica, algo que podría obstaculizar el desarrollo futuro del arte de la danza. Permitir que un artista, incluso uno tan conocido como Michael Jackson por dicho paso, monopolizara un movimiento corporal específico por derechos de autor, establecería un peligroso precedente que fragmentaría la expresión artística básica de la danza. Es distinta la consideración que merecen los gestos y movimientos agregados por Jackson, los propios de su identidad, como por cualquier otro intérprete bailarín al referido paso. En definitiva, el paso como tal, no es apropiable desde el punto de vista autoralista.

Si bien el Moonwalk como paso aislado escapa a la protección directa por derechos de autor, las coreografías completas que lo incorporan sí pueden recibir protección legal. La actuación de Michael Jackson en “Billie Jean”, como secuencia coreográfica completa, constituye una obra protegible que incluye el Moonwalk como elemento distintivo pero no limitado a él.

Esta protección de la coreografía completa concede a su creador —en este caso, posiblemente tanto Jackson como sus coreógrafos colaboradores— derechos exclusivos sobre la reproducción, distribución, representación pública y creación de obras derivadas de esa secuencia específica. Sin embargo, reiteramos, estos derechos no se extienden al Moonwalk como elemento aislado, que permanece disponible para su uso por otros bailarines.

La utilización que haga cualquier otra persona de este paso deberá evitar lo que puedan ser gestos o movimientos agregados por Jackson o cualquier otro bailarín que puedan considerarse expresión de su personalidad.

Analicemos ahora si es posible algún tipo de protección mediante el derecho marcario o en qué medida se podría recurrir a esta protección.

Para que el Moonwalk pudiera considerarse una marca comercial, tendría que mostrar, al menos para el derecho uruguayo, aptitud para distinguir productos o servicios (artículo 1 Ley de Marcas 17.011). Se utilizan expresiones similares en el Derecho comparado. En el caso podría tratarse de los servicios culturales o de entretenimiento proporcionados por el propio Michael Jackson, como podría ser cualquier otro producto o servicio para el cual prospere la aptitud distintiva en la relación signo-objeto.

En primer lugar en este tipo de razonamientos hay que considerar si el paso o movimientos involucrados en Moonwalk están disponibles, es decir, que no haya terceros con mejores derechos que quien solicita el registro marcario. Para contestar hemos de remitirnos al análisis autoralista que puede realizarse a partir de la evidencia de los distintos usos y aportes en lo creativo que se fueron realizando a lo largo del tiempo. La respuesta depende de la consideración que se tenga sobre titularidad y derecho de autor al respecto en cada caso.

Si se considera que se trata de movimientos genéricos no necesarios de manera extensiva para la danza y en cuanto se trate de una combinación de movimientos sin un titular de derechos autorales, podría ser registrado como marca en relación con el producto o el servicio para el cual se solicite. Es el principio general en materia de signos marcarios que implica que cualquier palabra - por ejemplo -, como cualquier otro signo, sobre la base del estudio de la relación con el o los productos o servicios para los cuales se solicita, podría ser marca.

La particularidad en este caso es que la circunstancia de registro marcario no inhibe el uso de tales pasos o movimientos genéricos en cualquier nivel de baile que se los emplace. Porque el solapamiento de derechos entre un registro marcario y los derechos de autor (inexistentes, por ser un genérico o constituir en principio un “building block” según el derecho estadounidense) no determina el impedimento de uso del signo marcario - que se encuentra en dominio público o es genérico - como obra artística por estar registrada como marca de un producto o servicio. Una pretensión en dicho sentido sería un uso abusivo del registro marcario y una especie de confesión de la intención de haber registrado con el propósito de “verificar concurrencia desleal”, como establece la respectiva causal de nulidad marcaria. El titular de la eventual marca puede impedir otros usos marcarios para los productos o servicios que eligió, pero no generar una inhibición abarcativa de la danza como expresión artística.

No obstante estos claros principios, la apreciación en relación con lo registrado puede ser compleja, la opción por la expresión del signo en este caso deberá ser muy cuidadosa. Si se considera que estos movimientos o pasos de baile tienen en alguna medida una impronta inseparable de los diversos aportes de quienes han bailado el alguno de los precedentes del Moonwalk, si no recoge una expresión técnica alejada de aportes de quienes lo interpretaron, como objetos o signos marcarios no son aconsejables. Su registro podría generar una secuela de reclamos millonarios con complejos y opinables pronunciamientos sobre las titularidades.

En cuanto a protección jurídica para Moonwalk como tal, la expresión de Jackson, cubriendo las inconsistencias del derecho de autor y de la protección marcaria, corresponde mencionar que cuenta con la defensa contra lo que puedan ser actos de

competencia desleal o intentos de confusión al consumidor. La realidad es que en virtud de la difusión publicitaria y artística de la relación entre Moonwalk y Michael Jackson el vínculo entre signo y creador es tan fuerte que cualquier intento de copia o apropiación recogiendo algún gesto de Jackson consistiría en un acto ilegal desde la perspectiva de la competencia leal en el mercado. No se trata de una protección tan rigurosa ni tan sólida al momento de la defensa como lo es la propiedad intelectual, pero no cabe duda que mediante el juicio correspondiente contra actos de competencia desleal triunfaría la evidencia.

Incluso, en el caso del Moonwalk, podría argumentarse convincentemente que este movimiento se ha convertido en un elemento tan definitorio de la identidad pública de Michael Jackson que su uso comercial por terceros podría constituir una apropiación de su identidad. Bajo esta teoría, utilizar el Moonwalk en un anuncio comercial de manera que evoque claramente a Jackson podría vulnerar su derecho de publicity, del derecho anglosajón, incluso si no se utiliza su nombre o imagen directamente.

El estatus legal de Moonwalk ilustra perfectamente las limitaciones de los sistemas tradicionales de propiedad intelectual para proteger algunos elementos culturales.

Tratándose de paso individual, técnicamente pertenece al dominio público o ser genérico y puede ser libremente utilizado y reinterpretado.

Considerado como expresión de identidad, está fuertemente asociado con Michael Jackson y por tanto protegido a través de derechos de imagen y competencia desleal.

Si se lo entiende como patrimonio cultural, se lo puede definir como elemento significativo del legado artístico del siglo XX cuya protección debería trascender categorías jurídicas simples.

Finalmente, como elemento comercial, su uso en contextos comerciales que evoquen específicamente a Jackson (sin mediar ningún tipo de autorización por algún legitimado de su entorno) estaría sujeto a protección a través de leyes contra la competencia desleal o la apropiación indebida, a menos que se trate de un uso amparado por algunas de las excepciones generales (derecho de cita o excepción de enseñanza, entre otros), según el país.

En definitiva:

La coreografía de Michael Jackson que incluye el paso Moonwalk (a veces se extiende el nombre también a la coreografía) se protege por derecho de autor. El paso de baile conocido con el nombre Moonwalk, como paso aislado se encuentra técnicamente libre para ser utilizado como elemento básico de la danza. Sin embargo, se reconoce la asociación indisoluble actualmente del paso Moonwalk con la identidad artística de Michael Jackson en caso que se incluyan los gestos de la impronta personal del mencionado artista.

Como cualquier signo que no tiene un titular de derechos, en tanto no tenga una expresión que lleve a confusión, engaño u otro efecto desleal, el paso de baile Moonwalk en sus aspectos técnicos como signo, podría ser registrado como marca de movimiento. Depende en este caso de la apreciación correspondiente de la expresión del signo elegido,

es decir, depende de si la expresión elegida es suficientemente técnica y no evocativa del estilo personal de Jackson. Evidentemente, un tema con diversos niveles de complejidad.

## 6. Reflexiones a modo de conclusión

La danza es expresión intelectual, tradición cultural, arte para compartir y disfrutar en la sociedad. También es producto del trabajo de muchas personas, que aplican su talento para dejar un mensaje y para desarrollarse como medio de vida. La protección jurídica se encuentra en constante evolución reflejando la naturaleza dual de esta expresión artística: como manifestación cultural intangible y como producto comercializable.

El tema es particularmente complejo porque en la danza se manifiestan expresiones muy diversas. Junto con la impronta original de los creadores o intérpretes pueden coincidir en un mismo baile o danza movimientos y pasos genéricos propios de la técnica de expresión corporal, creaciones de otras personas cuyos derechos estén vigentes o que ya están en el dominio público, así como – incluso – pasos o movimientos que constituyen expresiones típicas de danzas ancestrales.

Por añadidura, en la danza no solamente se involucra la creatividad del coreógrafo autor, sino que eventualmente puede haber otros aportes creativos que tienen o pueden tener protección jurídica en sí mismo considerados. El caso más destacado es el de los bailarines o intérpretes, cuyo trabajo se regula por una normativa distinta aunque afín a los derechos de autor: los derechos conexos. Para la ulterior comunicación pública del espectáculo de baile, una vez ejecutado, es imprescindible tener resuelto el tema del consentimiento de los intérpretes con sus propios derechos.

Asimismo, aspectos como la escenografía, vestuario o música que se utilicen, entre otros, podrían merecer también protección legal autónoma (es usual que la tengan), según cómo se encuentren desarrollados o incorporados a la obra final. De manera que deberá también estar definida la situación jurídica de estos temas.

La digitalización y las nuevas tecnologías plantean en los últimos tiempos tanto oportunidades como retos adicionales, facilitando la documentación y preservación de obras coreográficas, pero también generando nuevos escenarios de apropiación y uso no autorizado de los cuales que el Derecho se debe ocupar.

La posibilidad de registro como marcas de movimiento constituye una innovación jurídica reciente, que abre nuevas posibilidades para la protección de secuencias coreográficas distintivas, particularmente aquellas vinculadas a la identidad comercial. Sin embargo, esta vía presenta desafíos propios, como la necesidad de demostrar el carácter distintivo del movimiento y su aptitud para identificar el origen empresarial de productos o servicios. La aplicación concreta del derecho marcario a la coreografía no está exenta de cuestionamientos que el estudio venidero de la casuística contribuirá a definir.

No hay nada que impida conceptualmente que movimientos correspondientes a una coreografía puedan constituir signos susceptibles de registro marcario. No solamente la expansión valorativa de los signos registrables como marca habilita tal afirmación, sino

también la inequívoca percepción del movimiento corporal en un mensaje al mercado que puede cumplir funciones marcarias.

No cabe duda que la extensión de los movimientos que se pretendan registrar deberá ser tan concreta como para concentrar o contener el mensaje de distintividad que corresponde a las marcas.

Por otra parte, deben valorarse los pasos o secuencias de baile que se pretenden convertir en marca tal como cualquier otro signo que se quiera registrar como tal: en sí mismos en cuanto a su significado, así como si están realmente disponibles a efectos del registro en relación con derechos de terceros.

Es necesario subrayar que la protección de la coreografía como marca de movimiento introduce un desplazamiento conceptual, alejándose de la lógica autoral —basada en la originalidad y la creación intelectual— para situarse en el terreno de la distintividad y la función identificadora en el mercado. Este cambio de paradigma obliga también a reconsiderar los límites de la apropiabilidad privada de ciertos elementos físicos humanos, incluidos los gestuales y plantea interrogantes sobre la posible colisión con derechos preexistentes, así como sobre la afectación del dominio público y la libertad creativa.

En suma, la definición sobre la protección jurídica de la danza, y en particular de la coreografía, determina un análisis normativo complejo, combinando las categorías clásicas del derecho de autor con las posibilidades emergentes del derecho marcario, especialmente en su vertiente no tradicional. No obstante, esta combinación debe implementarse buscando el equilibrio entre la tutela de los intereses legítimos de los creadores y la preservación del acervo cultural común. A tal fin, sería deseable una evolución normativa general del Derecho comparado que contemple expresamente las especificidades de la coreografía, facilitando a nivel general procedimientos registrales adecuados para las marcas de movimiento y aclarando los criterios aplicables a la protección de obras performativas en el ámbito autoral, sin comprometer los principios fundamentales que rigen la propiedad intelectual.

La protección efectiva de coreografías requiere un enfoque integral que combine diversos métodos de fijación, documentación clara de la autoría y registro formal cuando sea posible. La evolución tecnológica desafía a los conceptos tradicionales de originalidad, así como la definición de los límites de la protección.

Nos enfrentamos al reto de avanzar hacia un marco jurídico más sensible a las singularidades de la danza, que integre las herramientas existentes bajo una perspectiva armónica, capaz de ofrecer respuestas eficaces a las nuevas formas de creación, difusión y explotación económica propias del ecosistema cultural contemporáneo.

Terminamos nuestro estudio citando la referencia que hace a la danza el reconocido intelectual José Enrique Rodó de maravillosa prosa, en *Motivos de Proteo*, III, “Orden y medida en el cambio. La curva.”, hace referencia a la danza en paralelo a la vida, diciendo que “Danza, en la alteza griega del concepto, es la vida, o si se quiere: la idea de la vida; danza a cuya hermosura contribuyen, con su música el pensamiento, con su gimnástica la acción.” (Rodó, 1918, p. 15).

## Referencias bibliográficas

- Alcabes, E. A. (1987). Unauthorized Photographs of Theatrical Works: Do They Infringe the Copyright? *Columbia Law Review*, 87(5), 1032–1047. <https://doi.org/10.2307/1122725>
- Arbeau, T. (1589). *Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des danses*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54531m.image>
- Aubert, M. (2018). Que reste-t-il de la Tecktonik? *Nova*. <https://www.nova.fr/news/que-reste-t-il-de-la-tecktonik-21150-10-09-2018/>
- Baril, J. (1964). *Dictionnaire de danse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bazarova, N. & Mei, V. (1998). *El abecé de la danza clásica*. Santiago: Anabella Roldán. tr. Olga Wischnjewski.
- Bercovitz Rodríguez-Cano, R. (1997). *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano coord. 2da. ed. Madrid: Tecnos.
- Bourgat, M. (1966). *Técnica de la danza*. Buenos Aires: Editoriales Unidas de Buenos Aires.
- Burri, M. (2022). The Protection of Cultural Heritage by Trademarks. Irini Stamatoudi (ed), *Research Handbook on Intellectual Property and Cultural Heritage* Londres: Edward Elgar. <https://ssrn.com/abstract=3947043>
- Corrêa Haber, T. et al. (2022). *Proteção de obras coreográficas: preservação da memória artística*. Belém: Editora IFPA. <https://proppg.ifpa.edu.br/documentos-e-formularios/editora-ifpa/2028-e-book-protecao-de-obras-coreograficas/file>
- Cosentino, E. (1999). *Escuela clásica de ballet*. Buenos Aires: CS Ediciones.
- da Rocha Fragoso, J.H. (2009). *Direito Autoral: da Antigüidade à Internet*. San Pablo: Quartier Latin.
- Dessemontet, R. (1999). *Le droit d'auteur*. Geneve: Ceditac.
- Emery, M.A. (2001). *Propiedad Intelectual. Ley 11.723. Comentada, anotada y concordada con los tratados internacionales*. 1ra ed. 1ra reimpr. Buenos Aires: Astrea.
- Emrich, D. (1946). Folk-Lore': William John Thoms. *California Folklore Quarterly*, vol. 5, no. 4, Western States Folklore Society, pp. 355–74, <https://doi.org/10.2307/1495929>
- Feuillet, R.A. (1700). *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*. París. [https://www.library-of-dance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie\\_\(BNF\).pdf](https://www.library-of-dance.org/manuals/1700-Feuillet-Choregraphie_(BNF).pdf)
- Geiregat, S. (2022). Trade Marks in Sounds and Gestures: A Critical Analysis of Two Non-Traditional Signs in the EU, *GRUR International*, Volume 71, Issue 8, pp. 702–718. <https://doi.org/10.1093/grurint/ikac053>
- Graham, L. R., & Penny, H. G. (Eds.). (2014). *Performing Indigeneity: Global Histories and Contemporary Experiences*. University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nmw6>

- Hernando Collazos, I. (2015). Aproximación del derecho de autor al arte performativo. *Revista sobre Patrimonio Cultural, Regulación, Propiedad Intelectual e Industrial*. N° 5-6 <https://ideas.repec.org/a/erv/riipac/y2014i5-605.html>
- Jackson, S. & Hokowhitu, B. (2002). Sport, tribes, and technology the New Zealand. All Blacks Haka and the Politics of Identity. *Journal of Sport and Social Issues*. 26 (2) <https://doi.org/10.1177/0193723502262002>
- Knight, M. (2021). Choreography and Copyright A Complex Pas De Deux. *Michigan Bar Journal*. <https://www.michbar.org/file/barjournal/article/documents/pdf4article4228.pdf>
- Krakower, K. (2018). Finding the Barre: Fitting the Untried Territory of Choreography Claims into Existing Copyright Law, 28 *Fordham Intell. Prop. Media & Ent. L.J.* V. 28 <https://ir.lawnet.fordham.edu/iplj/vol28/iss3/5>
- Lakes, J.M. (2005). A pas de deux for choreography and copyright. *New York University Law Review* Vol. 80. N. 6. <https://www.nyulawreview.org/wp-content/uploads/2018/08/NYULawReview-80-6-Lakes.pdf>
- Lopez de Quintana, K. (2004). The Balancing Act: How Copyright and Customary Practices Protect Large Dance Companies over Pioneering Choreographers, *Jeffrey S. Moorad Sports Law Journal* Vol 11 <https://digitalcommons.law.villanova.edu/mslj/vol11/iss1/5>
- Lula, K. (2006). The pas de deux between dance and law. Tossing copyright law into the wings and bringing dance custom centerstage. *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*. 5. <https://scholarship.kentlaw.iit.edu/ckjip/vol5/iss2/6>
- Mitchell, G. (2018). Who controls the dance: copyright in the world of choreography. *AIPLA Quarterly Journal*. Vol. 46 N. 3 [https://www.aipla.org/docs/default-source/quarterly-journal/46-3\\_3\\_mitchell\\_finale308e6d71a0c4aac86b342212fe31ae9.pdf?sfvrsn=1a722c82\\_2](https://www.aipla.org/docs/default-source/quarterly-journal/46-3_3_mitchell_finale308e6d71a0c4aac86b342212fe31ae9.pdf?sfvrsn=1a722c82_2)
- Ng, R. (2022). Danza hula de Hawái: una historia de apropiación, corrupción y renacimiento. National Geographic. 23 de marzo. <https://www.nationalgeographic.es/viaje-y-aventuras/2022/03/danza-hula-de-hawai-una-historia-de-apropiacion-corrupcion-y-renacimiento>
- Noverre, J.G. (1760). *Lettre sur la danse, et les ballets*. Lyon: Delaroché. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.texteImage>; [https://www.libraryofdance.org/manuals/1760-Noverre-Lettres\\_\(BNF\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1760-Noverre-Lettres_(BNF).pdf)
- OMPI. (1978). *Guía del Convenio de Berna*. Ginebra. OMPI.
- OMPI – Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2020). *Propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales*. Ginebra: OMPI. <https://tind.wipo.int/record/42281?v=pdf,27/4/2924>
- Petiau, A. (2011). *Technomedia* (1-). Éditions Mélanie Seteun, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles. <https://doi.org/10.4000/books.ms.332>
- Pierrat, E. & Kruger, L. (2020). La protection et la conservation des œuvres chorégraphiques. *L'Observatoire*, 55(1) <https://doi.org/10.3917/lobs.055.0080>.

- Powell, R. (2002). Breaching Moral Rights: Is There A Legal Remedy? *Dalhousie Journal of Legal Studies*. Vol. 11. <https://digitalcommons.schulichlaw.dal.ca/djls/vol11/iss1/>
- Rhodes, G. (2011). *Owning the dance. Michael Jackson's Movement Signature*. Thesis. <https://core.ac.uk/download/161439726.pdf>
- Rodó, J.E. (1918). *Motivos de Proteo*. 2da. ed. Valencia: Editorial Cervantes. [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose\\_Enrique\\_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=motivos\\_de\\_proteo\\_cervantes\\_1918\\_.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=motivos_de_proteo_cervantes_1918_.pdf)
- Romero, A. (1935). *La Propiedad Intelectual (Ley 11.723)*. Buenos Aires: Abeledo.
- Rudoff, M. (1991). The dancer and the dance: an essay on composers, performers, and integrity rights. *Alberta Law Review*. V. XXIX. N. 4. <https://albertalawreview.com/index.php/ALR/article/view/1536>
- Satanowsky, I. (1954). *Derecho Intelectual*. T. I. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- Singer, B. (1984). In Search of Adequate Protection for Choreographic Works: Legislative and Judicial Alternatives vs. The Custom of the Dance Community, *University of Miami Law Review*. Vol. 38 <https://repository.law.miami.edu/umlr/vol38/iss2/5>
- Soler Benito, C. (2015). *Propiedad Intelectual en las obras escénicas*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de: [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_381261/csb1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_381261/csb1de1.pdf)
- Sweney, M. (2007). Adidas draws on All Blacks' heritage. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2007/aug/31/advertising1>
- Sye, D. (2021). Literally Stealing the Show: A Brief (and Recent) History of Dance Copyright. *The Intellectual Freedom Blog*. The Office for Intellectual Freedom of the American Library Association. <https://www.oif.ala.org/literally-stealing-the-show-a-brief-and-recent-history-of-dance-copyright/>
- Tangcay, J. (2021). Beyonce and Megan Thee Stallion Choreographer JaQuel Knight Launches Company to Copyright Dance Moves. *Variety* <https://variety.com/2021/artisans/news/beyonce-choreographer-jaquel-knight-copyright-dance-moves-1234957578/>
- U.S. Copyright Office (2021). Compendium of U.S. Copyright Office Practices. § 101. 3d ed. Washington D.C. <https://www.copyright.gov/comp3/>
- Vaganova, A. (1945). *Las Bases de la danza Clásica*. Buenos Aires: Centurión.
- Varmer (2025). Dancing on Their Own: Alternatives to Copyright for the Choreographic Community. *Harvard Law Review*. Vol. 138 N. 5. <https://harvardlawreview.org/print/vol-138/dancing-on-their-own-alternatives-to-copyright-for-the-choreographic-community/>; <https://harvardlawreview.org/wp-content/uploads/2025/02/138-Harv.-L.-Rev.-1429.pdf>
- Waelde, C. Whatley, S. Pavis, M. (2014). Let's Dance! But who owns it?. *European Intellectual Property Review*, volume 36 (4) [https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/13324226/Let\\_s\\_dance.pdf](https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/13324226/Let_s_dance.pdf)

Watkins, E. (2003). May I Have This Dance?: Establishing a Liability Standard for Infringement of Choreographic Works, 10 *Journal Intellectual Propriety Law*. Vol 10. <https://digitalcommons.law.uga.edu/jipl/vol10/iss2/13>

Werosh, S., Veneziani, W. (2002). *Bailar en uruguayo*. Montevideo: Praxis.

Wilson, I. (2020). The Misappropriation of the Haka: Are the Current Legal Protections Around Maturanga Maori in Aotearoa New Zealand Sufficient? *Victoria University of Wellington Law Review* Vol 51 (4). <https://www.nzlii.org/nz/journals/VUWLawRw/2020/20.html>

## Jurisprudencia mencionada:

### Canadá

Patsalas v. (1986), C.P.R. (2d) 105 Ontario High Court.

(Powell, 2002, p. 251-252. Rudoff, 1991, p. 896)

### España

Audiencia Provincial de Pamplona/Iruña, Sentencia N° 000270/2019 de 10 de junio de 2019.

Audiencia Provincial Sección Quinta Sevilla, Sentencia N° 575/22 de 28 de diciembre de 2022.

### Uruguay

Tribunal de Apelaciones en lo Civil de 1° turno, Sentencia N° 32/2009 de 15 de abril de 2009.

### United States of America

Bikram's Yoga College v. Evolution Yoga, No. 13-55763 (9th Cir. 2015), sentencia de 8 de octubre de 2015. <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca9/13-55763/13-55763-2015-10-08.html>

Horgan v. MacMillan, Inc., 621 F. Supp. 1169 (S.D.N.Y. 1985). District Court for the Southern District of New York, 19 de noviembre de 1985. <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/621/1169/1368629/>

Horgan v. Macmillan, Inc., 789 F.2d 157, 161 (2d Cir. 1986) Court of Appellations of 2<sup>nd</sup> Circuit, New York, de 28 de abril de 1985 <https://casetext.com/case/horgan-v-macmillan-inc-2>

Kyle Hanagami v. Epic Games, inc., et al, Case N° 22-CV-2063 District Court for the Central District of California, 29 marzo 2022. <https://www.courthousenews.com/wp-content/uploads/2023/11/hanagami-v-epic-games-complaint.pdf>

Kyle Hanagami v. Epic Games, inc., et al, No. 22-55890 - 9th Cir. 2023, sentencia de 1 de noviembre de 2023. <https://law.justia.com/cases/federal/appellate-courts/ca9/22-55890/22-55890-2023-11-01.html>; <https://cdn.ca9.uscourts.gov/datastore/opinions/2023/11/01/22-55890.pdf>

Martha Graham School v. Martha Graham Center, 224 F. Supp. 2d 567 (S.D.N.Y. 2002)  
District Court for the Southern District of New York, sentencia de 23 de agosto de  
2002 <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp2/224/567/2489974/>

## Videos analizados para el caso Moonwalk

AbejaMariposaIV. (26 de julio de 2013) Origins of the moonwalk. <https://www.youtube.com/watch?v=xH7VymwHLmo>

Daily Motion – Dive into the World of Fun (5 de julio de 2024) Charlie Chaplin Moonwalk. <https://www.dailymotion.com/video/x91kuuu>

DangerouslyBad58, (20 de noviembre de 2022) Michael Jackson Billie Jean Moonwalk Evolution (1983-2009) | High Quality. <https://www.youtube.com/watch?v=bCs-jvYmnc58> Dominique Dupagne. (10 de enero de 2014) James Brown I Got You 1965 Moonwalk. <https://www.youtube.com/watch?v=C2ODuUAhCPg>

htong2 (22 de noviembre de 2012) The First Moonwalk - Bill Bailey. <https://www.youtube.com/watch?v=Z2kG1KRvFMc>

Ina Actu (28 de noviembre de 2018) Michael Jackson dans les pas du mime Marceau | Franceinfo INA. <https://www.youtube.com/watch?v=qy9LS-iGwfY>

Le Bigmac (22 de enero de 2017) Michael Jackson - Billie Jean (live 1983 first time moonwalk). <https://www.youtube.com/watch?v=L55jpld7gzA>

Mr Tibbster. (15 de marzo de 2021) Origin of the Backslide/Moonwalk | 1930-1983. <https://www.youtube.com/watch?v=NFXN2cu-hzI>

Ricardo Brust. (26 de julio del 2020) El Principito 1974 Escena serpiente. Bob Fosse. <https://www.youtube.com/watch?v=GjcCXXkUqFQ>

Shalamar - Howard Hewett - Jeffrey Daniel - Carolyn Griffey (22 de junio de 2016) Shalamar - Jeffrey Daniel - The MoonWalk - Top Of The Pops - The Story Of 1982. <https://www.youtube.com/watch?v=iG2YB9pp484>

Zapparr@JPN (2 de marzo de 2018) Electric Boogaloo / Moon Walk. <https://www.youtube.com/watch?v=LG7BpB3O7T4>

Contribución de los autores (Taxonomía CRediT): 1. Conceptualización, 2. Curación de datos, 3. Análisis formal, 4. Adquisición de fondos, 5. Investigación, 6. Metodología, 7. Administración de proyecto, 8. Recursos, 9. Software, 10. Supervisión, 11. Validación, 12. Visualización, 13. Redacción - borrador original, 14. Redacción - revisión y edición. B.B.M. ha contribuido en: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14 y M.I.M.F. en: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14.

Disponibilidad de datos: El conjunto de datos que apoya los resultados de este estudio no se encuentra disponible.

Editor responsable Miguel Casanova: [mjcasanova@um.edu.uy](mailto:mjcasanova@um.edu.uy)