

SGAE, sindicalismo y ?copyleft?: manual de uso

DAVID GARCÍA ARISTEGUI :: 01/01/2010

Creemos que un texto que trate las limitaciones específicas del uso del "copyleft" en música puede ser de alguna utilidad.

"Nadie, pues, se ocupa ni de los autores ni de los trabajadores, sólo de los intermediarios"
Javier de la Cueva

Introducción

Pocos textos hay que se desarrollen desde el punto de vista de los autores y/o creadores musicales en torno a la propiedad intelectual. Hay textos y reflexiones realizados desde el punto de vista de los usuarios/as de internet, de las redes P2P y de gente vinculada al "movimiento copyleft", pero no muchos desde "el otro lado", y menos aún que se distancien de los enunciados lanzados desde las entidades de gestión y sus círculos más próximos. Ciertamente es que por ejemplo Nacho Escolar, antiguo componente de Meteosat, lanzó ya en el año 2001 aquello de "Por favor, ¡pirateen mis canciones!", pero siendo ya un periodista profesional, es decir, no con ingresos dependientes únicamente de la música. Creemos que un texto que trate, entre otras cosas, las limitaciones específicas del uso del "copyleft" en música puede ser de alguna utilidad.

Música: de la propiedad intelectual al "copyleft"

Probablemente haya gente a la que le parezca ociosa una aproximación de este tipo, pero pensamos que es un punto de vista a tener muy en cuenta a la hora de abordar debates como el de la "piratería", por usar la misma terminología que en la mayoría de medios de comunicación. En aras de la libre circulación del conocimiento y la cultura, se plantean escenarios en los que la figura del autor o creador queda totalmente desdibujada y minimizada, y sus derechos totalmente supeditados y determinados por el libre acceso a la cultura -hay que resaltar que hay caracterizaciones del "movimiento copyleft" como el de un movimiento que busca abolir la propiedad intelectual-. En el intento por generalizar prácticas cooperativas que escapen a los dictados del mercado y los intereses corporativos, que ya se dan de manera exitosa desde hace tiempo, muchas veces los autores musicales salen muy mal parados.

Por tanto, uno de los principales motivos de estas líneas es el intentar exponer un acercamiento distinto, al analizar el nuevo contexto tecnológico y social, pero desde el punto de vista de las personas que hacen música y del entramado que les rodea. Intentaremos plantear modestamente posibles soluciones a algunas de las enormes carencias, en discurso y prácticas, que tienen tanto los sindicatos como ese magma heterogéneo que, por simplificar, llamaremos "movimiento copyleft", en lo que respecta a la creación musical e industria del disco. Inciso: hay personas que caracterizan, lúcidamente en nuestra opinión, al "copyleft" más como una "estrategia" que un "movimiento" per se, resaltando que esa estrategia es utilizada por grupos dispares y muy diferentes ideológicamente.

Si nos fijamos en los sindicatos -tanto “mayoritarios” como “minoritarios”- éstos no parecen poder pasar de un simplista y tópico discurso anti-SGAE, adoleciendo además de grandes y evidentes dosis de oportunismo. Por otro, desde el “movimiento copyleft” hay un abanico de posturas amplio en lo que respecta a la propiedad intelectual y la lucha contra los hasta ahora modelos restrictivos de difusión/distribución del conocimiento. Pero lo que sí que es una constante en los colectivos y gentes vinculadas al “copyleft” es la poca o muy pobre concreción de formas autoorganización fuera del ámbito de internet, además del aparente desconocimiento -por la poca concreción en sus textos y prácticas- en lo que a cuestiones elementales referentes al mundo del trabajo se refiere. Hablamos por ejemplo de algo tan simple como la asimetría en las relaciones laborales que se da entre empleador/patrón y empleado, aunque hay excepciones, como lo que se refleja en la Carta por la Innovación, la Creatividad y el Acceso al Conocimiento elaborada desde el Free Culture Forum, que analizaremos más adelante.

Desconocimiento grave, que probablemente esté en el origen de discursos que, sin forzar demasiado, podrían enmarcarse en el ámbito del “darwinismo social”, ya que plantean sin mayores problemas el cierre de las “industrias obsoletas” (la industria discográfica y las industrias auxiliares de ésta) con constantes comparaciones a la industria de venta de hielo a domicilio, la del carbón para calderas etc etc y sin ningún tipo de propuesta alternativa y/o consideración hacia los trabajadores de esa industria, en aras de un “procomún” o “cultura libre”.

Entidades de gestión: definición y funciones

Una entidad de gestión, según el Ministerio de Cultura “son entidades sin ánimo de lucro que tienen por objeto ‘la gestión de derechos de explotación u otros de carácter patrimonial, por cuenta y en interés de varios autores u otros titulares de derechos de propiedad intelectual’”. Vamos a enumerar tres de las entidades de gestión cuyas funciones son determinantes en lo que a derechos de autor y propiedad intelectual se refiere. Sobre un fonograma (la grabación de una obra musical) existen tres grupos de derechos cada uno de ellos gestionado por una entidad diferente y las tres tienen derecho al cobro por su “comunicación pública”, si la gestión del mismo le ha sido encomendada: AGEDI para la productora musical, AIE para los intérpretes o ejecutantes y SGAE para los autores.

- AGEDI: es la entidad de Gestión de los derechos de Propiedad Intelectual de los productores fonográficos. Muchas veces (y parece que sus propios directivos) hay confusión en sus atribuciones con Promusicae - Productores de Música de España, que es la asociación de la industria fonográfica, la antigua AFYVE (simplificando: algo así como la patronal de la industria del disco). La AGEDI asumió una función que antes realizaba la SGAE, que es asignar a las obras musicales el ISRC, un código único que identifica a una canción a nivel mundial -“International Standar Recording Code”, el equivalente al ISBN de los libros.

- AIE: entidad de Gestión de los derechos de Propiedad Intelectual de los artistas intérpretes o ejecutantes. Recauda de manera conjunta a AGEDI cuando hay “comunicación pública”: es decir, cuando se pone un disco en un bar, por ejemplo. Así las cosas, aunque un artista grabe un disco de versiones (canciones que no son suyas), si ese disco suena en una

radio, se utiliza en un anuncio o se pincha en bares, el músico tiene derechos de PI al ser un intérprete/ejecutante. La AIE es una gran desconocida, pocas veces se la alude en prensa, pero curiosamente, es probablemente la entidad de gestión más “problemática” en lo que se refiere al concepto por el que recauda, al igual que AGEDI.

- SGAE: Sociedad General de Autores y EDITORES, las mayúsculas son más (explicaré por qué en el siguiente apartado). La entidad de gestión más longeva, conocida y denostada en medios de comunicación y foros de internet. En sus propias palabras, “es una entidad de gestión colectiva dedicada a la defensa y gestión de los derechos de propiedad intelectual de sus más de 90.000 socios (directores de cine, guionistas, compositores de todos los géneros de música, escritores dramáticos, libretistas, coreógrafos, mimos...). Su misión es proteger la creación y defender los intereses de sus socios. Es una entidad privada constituida hace cien años”. La SGAE se queda un 10% del dinero recaudado, en concepto de gastos de gestión.

Diferencias entre compañía de discos y editorial musical. Contratos 360º y editoriales musicales, ¿dónde están los sindicatos de “músicos”?

Un lugar común muy problemático en lo que se refiere a la creación musical es el concepto mismo de “músico”, paraguas que alude indistintamente a las figuras de autor e intérprete, cuando son dos conceptos distintos, por mucho que hay veces que un artista cumpla ambas funciones. Igualmente, sucede algo análogo con las compañías de discos y las editoriales musicales, y por tanto, con los “royalties” que pagan las compañías y derechos de autor que reciben los “músicos” via entidades de gestión, con lo que el debate se da en muchas ocasiones bajo una tremenda confusión terminológica y conceptual. Aclaremos:

- Un “músico”, en tanto que puede ser intérprete, tiene la posibilidad de firmar algún tipo de contrato con una “compañía de discos”, es decir, un productor fonográfico -de los que están por ejemplo en la aludida Promusicae-. Con esa compañía, entre otras cosas, firma un porcentaje sobre unidad de disco vendida, los “royalties”, que suelen estar en torno a un 10%. El origen del lugar común al respecto de que “los músicos siempre han vivido del directo porque los discos no les dan dinero” tiene su origen aquí, en los exiguos “royalties” que históricamente han cobrado los intérpretes por disco. La AIE se ocupa de cuestiones como la “comunicación pública” de fonogramas, pero no es una instancia donde los intérpretes puedan acudir en caso de conflicto con la compañía (como le sucedió recientemente a La Excepción).

- Un “músico”, en tanto que puede ser autor, tiene la posibilidad de firmar algún tipo de contrato con una “editorial musical” (a nadie se le escapa que cada compañía de discos tiene su propia editorial musical). Los términos en los que el 99% de autores firman contratos editoriales se pueden tildar sin problemas de “abusivos”: suponen una cesión TOTAL de derechos por todo el tiempo que dure la propiedad intelectual. A cambio, el autor recibe el 50% (el porcentaje puede variar) a través de las entidades de gestión habilitadas para recaudar derechos de gestión colectiva... en este caso, la SGAE. Una de las críticas más razonables que recibe la SGAE (ser un monopolio “de facto”) es precisamente por el tema de la recaudación de estos derechos, ya que no hay otra alternativa que la SGAE, y además, en los contratos editoriales se especifica que el autor percibirá sus derechos a

través de ésta. Un problema sobre el que no suele haber demasiada reflexión es el papel que juega la SGAE como “sindicato vertical”, ya que es un ente que defiende los intereses de autores y editoriales musicales por igual (“Sociedad General de Autores y EDITORES”). No hay ámbitos específicos, más allá de acudir a un abogado, a los que los autores puedan acudir en caso de conflicto con una editorial. Al “músico” siempre le queda la opción de que no haya editorial musical de por medio, y la obra queda caracterizada entonces (para la SGAE) como “autoral”, y el 100% de lo recaudado iría para el autor..

- Y además, en el contexto mediático de los discursos apocalípticos que hay sobre el hipotético e inminente colapso de la “industria musical”, ahora los intérpretes deben hacer frente a los “contratos 360º” que quieren imponerles las compañías de discos. Éstas, además de comercializar fonogramas (Cds, DVDs...) y tener siempre su editorial musical “ad hoc”, ahora quieren hacerse “managers” de los grupos, argumentando que así cuadrarían mejor sus cuentas debido a la bajada de ventas de sus productos por culpa de la “piratería”. El porcentaje “estándar” que se queda un “manager” por su trabajo es un 10% del caché de los artistas, y es lo que reflejan las compañías de discos en sus “contratos 360º”.

Así las cosas, no hay una instancia colectiva (“sindicato de músicos”) donde los autores puedan acudir en caso de abusos de la compañía de discos y sus editoriales musicales. ACTUALIZACIÓN: sí que hay en cambio un semi-desconocido sindicato, ahora parece que sólo de intérpretes, llamado Sindicato Profesional de Músicos Españoles, que es el antiguo Sindicato Vertical de “músicos”. Sólo pueden recurrir (y pagar) abogados para intentar llegar a una solución. Visto lo visto en lo que a porcentajes que reciben sobre su trabajo, a lo mejor empieza a cambiarse la percepción que se tiene de los “músicos”. En el Reino Unido surgió recientemente e impulsada por diversos autores la The Featured Artists’ Coalition, que busca precisamente que los autores puedan disfrutar de contratos editoriales más razonables, y disponer de algún tipo de derechos sobre su obra.

Sindicatos y “músicos”, una cooperación todavía por llegar

Puede que quien suscriba estas líneas no ha realizado un adecuado trabajo de documentación, pero parece que el discurso de los sindicatos no es ni bueno ni malo en todo lo referente a creación musical, es simplemente inexistente. Parece razonable el pensar que las “culpas” del desencuentro entre sindicatos y autores/intérpretes pueden repartirse a partes iguales. Por un lado, la percepción por parte de sindicatos y auto-percepción por parte de los artistas de ser una élite y unos privilegiados por el cobro de derechos de autor, además de que jamás se han planteado instancias serias de trabajo colectivo, con vistas a reflexionar sobre los abusivos contratos editoriales o las prácticas discutibles de compañías discográficas.

Hay que volver a puntualizar que derechos de autor los cobran los autores, y los intérpretes sólo cobran los derechos de la AIE (aunque lo más habitual son los intérpretes que componen sus canciones, cobrando de SGAE y AIE), y en el caso concreto de los autores, recordamos que lo más usual es que la editorial musical se lleve el 50% de esos derechos, y de ese 50% hay que deducir el 10% que se lleva la SGAE. Los autores e intérpretes no cobran paro, y por eso hay “músicos” afortunados que reconocen públicamente que “(ya no) pero he vivido de los adelantos de la SGAE y es de agradecer”.

Al calor de la pésima imagen pública de las entidades de gestión (no tanto de editoriales musicales -totalmente desconocidas- y compañías discográficas, paradójicamente), alguno sindicatos han empezado a tener conflictos desde nuestro punto de vista laterales con la SGAE: CCOO por no querer pagar el 10% que se recauda la SGAE de los conciertos (sean “benéficos” o no) en concepto de derechos de autor, y CNT-AIT al ser denunciada por la SGAE “intromisión al honor”. Pero sigue sin haber una reflexión profunda sobre el por qué el único organismo colectivo al que pertenecen autores e intérpretes son las entidades de gestión, que cuenta con asesoría jurídica gratuita para sus asociados (algo similar a los sindicatos), pero únicamente a lo que a sus derechos y propiedad intelectual se refiere.

El resto de temas quedan fuera del ámbito de las entidades de gestión: ninguna entidad intervino por ejemplo en el tremendo conflicto entre el grupo Los Deltonos y la discográfica DRO, donde hubo de por medio incluso el robo de un “máster” por parte de la compañía de discos. Si varios grupos en vez uno en solitario (y págandose Los Deltonos sus abogados) se hubiesen unido en la denuncia de los excesos de DRO, el resultado podría haber sido distinto.

Para finalizar esta parte e ir introduciendo el papel del “copyleft” en todo esto, queremos reflejar que sindicatos “minoritarios” como CGT o CNT-AIT son pioneros en el uso de software libre y licencias “libres”, aunque, exceptuando el emergente sector de las TIC, muy pocos “creadores” (musicales o de otro tipo) suelen afiliarse y defender sus derechos desde un sindicato o similar. Por otra parte, el uso indiscriminado en muchas webs y publicaciones de “etiquetas” anunciando licencias “Creative Commons” parece a veces el reflejo de una nueva moda “activista”, más que la expresión de un debate profundo sobre propiedad intelectual en el seno de las organizaciones sindicales y sociales.

Y hay que resaltar hay que resaltar la aparición recientemente de la eXgae, “una asesoría impulsada por creadores independientes (y no) y afectados por las actuaciones de entidades de gestión (...), que está enfocada a informar y ayudar a la ciudadanía en general (...) y, en particular a asesorar a comercios, creadores, artistas y productores”, que propone e impulsa “herramientas para producir y acceder a repertorios no sujetos a las recaudaciones de las entidades de gestión”. La eXgae hace hincapié en las entidades de gestión, y al menos en su web, no nombra en su web ni una sola vez a editoriales musicales ni compañías discográficas. Parece ser el embrión de un “sindicato de artistas”, proporcionando asesoramiento gratuito en temas de propiedad intelectual, pero aclarando que en caso de necesitarse un profesional “(...)os pondremos en contacto con abogados especializados con los que concordareis vosotros mismos las tarifas”.

Todos, algunos, ningún derecho reservado

Reproducimos aquí íntegramente una completa caracterización de las posturas que se dan en torno a la propiedad intelectual:

1. Si algo merece el nombre de propiedad es la propiedad intelectual, su legitimidad está fuera de toda duda pues es la creación exclusiva de su autor. Autoría y propiedad intelectual vendrían a ser términos prácticamente sinónimos. Esta tesis suele ir acompañada de la idea (1b) de que la remuneración es el único medio de incentivar la creatividad.

2. La propiedad intelectual no es como las demás, no sólo por su inalienabilidad sino porque guarda una relación intrínseca con la comunidad que le da sentido. Asociada a esta idea suele estar la de aquellos que mantienen (2b) que es imprescindible encontrar un equilibrio entre el uso público de los productos culturales y su explotación comercial.

3. La propiedad intelectual es una farsa que se fundamenta en un mito romántico (el autor) al que la sociedad burguesa ha dado estatuto jurídico. Desde esta posición -mantenida por un confuso magma entre surrealista, postestructuralista y situacionista- se tiende a postular el plagio como máximo momento de resistencia al capital en el ámbito de la cultura" [1].

Hasta ahora hemos visto como funcionan modelos de propiedad intelectual en la música que se identifican con la postura 1, la de "todos los derechos reservados": no se puede utilizar una canción sin el permiso de la editorial musical (o del autor si es "autor"), y ésta genera al ser utilizada en "comunicación pública" unos derechos de autor de gestión colectiva, que recaudan las entidades de gestión.

Vamos a empezar a adentrarnos en la filosofía del "copyleft" y en el tipo de licencias con "algunos derechos reservados". Pero para hablar de de "copyleft", es muy útil e ilustrativo hablar antes del software libre. El movimiento de software libre ha sido un movimiento tecnológico y social sin precedentes, en el que el uso de determinadas licencias de software como la GPL (Licencia Pública General de GNU) han posibilitado que haya software donde "el autor conserva los derechos de autor (copyright), y permite la redistribución y modificación bajo términos diseñados para asegurarse de que todas las versiones modificadas del software permanecen bajo los términos más restrictivos de la propia GNU GPL".

Uno de los mayores exponentes del éxito del modelo del software libre es el sistema operativo Linux. Del innegable éxito del software libre surge la filosofía del "copyleft", que supone libertad "para modificar el derecho de autor de obras o trabajos, tales como software de computadoras, documentos, música, y obras de arte(...). Se pretende garantizar así una mayor libertad para que cada receptor de una copia, o una versión derivada de un trabajo, pueda, a su vez, usar, modificar y redistribuir tanto el propio trabajo como las versiones derivadas del mismo". Y si hablamos de Linux a la hora de hablar de un "caso de éxito" referente al software libre, hay que hablar de Wikipedia como un exponente muy conocido del "copyleft" y su funcionamiento cooperativo, citada ya de manera habitual en telediarios y medios de comunicación de masas.

En este texto nos hemos circunscrito temáticamente en la creación musical, y para ésta las licencias más populares son las "Creative Commons", que posibilitan "algunos derechos reservados" incluso ningún derecho reservado, inspiradas por la GPL. Esto plantea un problema ya de raíz: en general (siempre hay excepciones) el software no es una obra "acabada", siempre es susceptible de mejoras. Pero una canción (siempre hay excepciones) en general es una obra acabada y "cerrada". Para los desarrolladores de software libre no supone un problema que se use su código (todo lo contrario) si se respeta la licencia de partida, por ejemplo la GPL. Pero fuera de algunos ejemplos concretos vinculados al "copyleft", es francamente difícil encontrar la analogía con un desarrollador de software libre en el mundo de la música profesional, por lo menos en el ámbito español y europeo.

Mucho se ha debatido sobre si las licencias “Creative Commons” con cláusula “no comercial” son “libres” o no, en el sentido de buscar analogías con el concepto de “libre” asociado a la GPL (por cierto, los grupos más populares que usan “Creative Commons” como Motorsex, Kerobia o Ultraplayback usan la cláusula “no comercial”). Pero el quid de la cuestión pensamos que no es ése, el problema es contemplar el mundo de la creación musical y la industria del disco desde la (estrecha) perspectiva del software libre.

Si un autor musical no se reserva determinados derechos sobre su obra (por ejemplo, con la dichosa cláusula “no comercial”), puede encontrarse en el incómodo escenario donde una compañía (o compañías) de discos competidora de la suya se dedique a sacar el mismo repertorio que el “músico” a la vez, y puede que a mucho menor precio o directamente para descargar desde su propia web (un ejemplo de lo más elemental pero perfectamente “factible”). Y si no se quiere entrar en consideraciones estrictamente “comerciales” (hay también mucho debate sobre que puede significar exactamente un “uso comercial” de una canción u obra), hay que hacerlas de tipo “moral”. El uso de un determinado tipo de software por una organización política es algo prácticamente “invisible”, el uso de una canción en una campaña electoral no. ¿Es lícito que un autor musical pueda tener algún tipo de derecho sobre su obra, para evitar que ésta se use por ejemplo por organizaciones políticas que inciten al odio racial?.

Qué implica el uso del “copyleft” en música

Uno de los problemas de intentar plantear debates en torno a la propiedad intelectual y los derechos de autor es la facilidad con la que se polarizan las posturas, siendo los posicionamientos intermedios verdaderas rara avis. Hay posturas intermedias entre el actual modelo de “todos los derechos reservados” y una hipotética abolición de la propiedad intelectual. Y no es cierto que quienes plantean que los músicos deberían de disponer de algún derecho sobre su obra, o apoyen que se implemente medidas de corte orwelliano en internet como “cortes” a usuarios o similar, o bien estén en contra de que los usuarios de internet compartan música (como antes se hacía a través de cintas de “cassette”), ya que es innegable el poderosísimo poder de difusión y promoción que tiene la red puede ser muy beneficioso para un artista.

Además, como ya bien apuntaba Cory Doctorow “cuando nació Internet, el 80% de la música grabada a lo largo de la historia no estaba disponible a ningún precio. Se había borrado, olvidado, retirado del mercado. Según las conclusiones alcanzadas por el Tribunal Supremo de EEUU (...) se trata de un fenómeno típico: el 98% de todas las obras con derechos de autor no están disponibles en el mercado”.

El planteamiento simplemente es de sentido común: algunos creadores musicales quieren poder utilizar cuando les convenga algún tipo de alternativa a los modelos actuales de propiedad intelectual adaptándose a la existencia de internet y su uso masivo (utilizando alguna modalidad de “Creative Commons”, por ejemplo), pero en unas condiciones que no les sean perjudiciales, teniendo herramientas efectivas para que no se hagan usos indeseados de su trabajo (como los ejemplos antes citados de compañía de discos con la que no se tienen contrato o una campaña electoral racista).

Y el lugar común del software libre de “libera tus programas y vive del soporte”,

transmutado en el caso que nos ocupa a “los músicos que vivan del directo” supone al menos dos problemas grandes. El primero y más evidente es que esto no vale para los autores que no son intérpretes, verdadero punto ciego habitual del debate sobre propiedad intelectual. El segundo es que, como apuntamos más arriba, las compañías discográficas quieren convertirse en los “managers” de sus artistas y llevarse su cuota correspondiente, y obligándoles contractualmente.

Otro problema “extra” añadido del uso del “copyleft” suponemos que es muy del agrado de los abogados expertos en propiedad intelectual y derechos de autor. Las entidades de gestión proveen asesoramiento y cobertura legal gratuita a sus socios en todo lo referente a propiedad intelectual, pero si un creador musical licencia con “copyleft” las entidades de gestión se desentienden del asunto (en el caso de que estuviera asociado, se entiende), debiendo recurrir el autor a contratar sus propios abogados. Hoy por hoy no hay instancias colectivas, fuera de las entidades de gestión, que adopten la forma de una asociación profesional o de un sindicato, donde un autor pague su cuota y tenga cobertura legal gratuita y/o asesoramiento de ningún tipo más allá de los ámbitos informales del “copyleft”, por lo que en caso de algún conflicto, el coste puede ser enorme e incluso inasumible.

Los discursos entusiastas y acrílicos (sobre cualquier tema) son siempre peligrosos, y el caso del “copyleft” esto no es una excepción. Por ejemplo, hay que resaltar resaltar que, en el momento de escribir estas líneas, dentro una encuesta realizada en la web “La Lista de Sinde” (campana en respuesta a la intención del gobierno de crear una comisión censora con potestad para cerrar y bloquear webs sin previa orden judicial), donde es posible “autoinculparse” como web de enlaces, se preguntaba que tipo de autor/a era quien respondía la encuesta. Sólo un 5% respondieron como “autores musicales”, por lo que puede ser un indicio, tomando con enorme prevención los resultados, de muchos de los problemas que supone el uso del “copyleft” en música.

Propuestas concretas

Se han puesto ya sobre el tapete desde el “movimiento copyleft” algunos esbozos de propuestas de como poder remunerar a los creadores musicales si se utilizaran licencias “libres”, detectándose en todas ellas un gran desconocimiento, por decirlo suavemente, del funcionamiento de la industria musical.

Del hecho puntual que un grupo de éxito como Radiohead ofreciera en libre descarga su disco “In Rainbows” (dejando al usuario que pusiera el precio que quisiera, incluso adquirirlo gratis), “gurús” del “copyleft” como Richard Stallman plantean como propuesta para un nuevo modelo de negocio eliminar intermediarios, y así “al reproducir esta música la gente tendría la oportunidad de mandar un euro al grupo, de forma anónima, sin ninguna presión ni obligación de hacerlo, y según se hiciera todo el dinero iría a los músicos”. En primer lugar, si un músico se va a dedicar profesionalmente a la música siempre va a tener que contar con algún tipo de intermediarios, ya que la auto-gestión al 100% es inviable. Y segundo, que nuevas formas de “caridad” sean la propuesta de remuneración para los autores es algo simplemente impresentable.

Muchísimo más interesante nos parecen los planteamientos de la Carta por la Innovación, la Creatividad y el Acceso al Conocimiento: “Los creadores/autores deberían recibir una justa

compensación por su trabajo (...) [y] donde no se puedan cobrar derechos de autor en tiempos o cantidades razonables, se debería garantizar un salario. El objetivo debe ser la creación de una situación de empleo estable (...) no necesariamente dependiente de los altos y bajos de los pagos de derechos de autor”.

Por fin surge una reflexión en torno a las condiciones laborales de los autores, y donde posteriormente se habla de “las desigualdades en la capacidad de negociación llevan a situaciones injustas entre las personas que crean y las entidades comerciales que invierten y venden bienes culturales” (se refleja la asimetría en las relaciones laborales) y se plantean unos límites a la duración de la propiedad intelectual en la línea del trabajo de la The Featured Artists’ Coalition.

Quien haya tenido la amabilidad de leer hasta aquí intuirá perfectamente que propuestas y conclusiones para el ámbito de la creación musical van a enunciarse:

- Estamos en una etapa de transición entre modelos de negocio y formas de propiedad intelectual, y la opinión de los autores musicales e intérpretes debe ser tomada muy en cuenta sobre como y en que condiciones quieren que se distribuya su trabajo. Ni las compañías de discos y editoriales musicales, ni las entidades de gestión, ni los internautas y usuarios de redes P2P, ni el “movimiento copyleft” pueden ni deben tener la última palabra en lo que a derechos de autor se refiere, hay que contar con los creadores musicales en todos los cambios que se planteen.

- Hacen falta ámbitos específicos fuera de las entidades de gestión donde puedan encontrarse autores e intérpretes, para poder defenderse de los abusos y conflictos que se les plantean con editoriales musicales y compañías discográficas. Y estos ámbitos específicos no deberían adoptar la forma de asociaciones profesionales y/o sindicatos de corte “corporativo”, si no que deberían insertarse en sindicatos de clase, fomentando la solidaridad y el apoyo mutuo con el resto de trabajadores, sean del sector que sean.

- La emergencia del “copyleft” parece imparable en muchos ámbitos, como es en el caso del software libre y el mundo científico. Para que su uso pueda generalizarse dentro de la creación musical y la industria del espectáculo es imprescindible que los ámbitos específicos y/o sindicatos desde donde se coordinen las luchas de los autores cuenten con abogados expertos en propiedad intelectual, para facilitar así el uso intensivo de licencias libres y promover el “procomún”. Los sindicatos necesitan, además de abogados laboristas, abogados expertos en propiedad intelectual y derechos de autor, para poder dar cabida a sectores que nunca han tenido su espacio dentro del sindicalismo de clase, campo que evidentemente trasciende la creación musical.

Notas:

[1] (Citado por Rendueles: “En H. Schwartz, La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos (Madrid: Cátedra, 1998) aparece, entre otras numerosas extravagancias, un repaso ilustrativo de algunas de estas prácticas)

Comunes

https://www.lahaine.org/est_espanol.php/sgae-sindicalismo-y-copyleft-manual-de-u