Propiedad creativa indebida

POR **JOOST SMIERS**

El presente artículo plantea una categorización, a escala local y mundial, de las diferentes situaciones en las que la introducción del copyright y la privatización de la creatividad transforman las culturas locales de un modo u otro. Esta tipificación está construida sobre la pregunta de ¿quién es el verdadero autor de una obra o producto cultural?, y sobre el problema de la deuda de los países del Tercer Mundo y su relación con los derechos de propiedad intelectual.

(1)

Poco a poco, empezamos a comprender que la filosofía en la que se apoya nuestro actual sistema de *copyright* (2) es menos evidente de lo que solemos aceptar. Al mismo tiempo, observamos que el *copyright*, en la mayor parte de los casos, no favorece a los artistas, ni al dominio público ni a los países del Tercer Mundo. En *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization* (2003), planteo que no podemos continuar con un sistema que favorece más a las grandes industrias culturales que al interés público. El *copyright* tiene carácter de pulpo. Incluye también todas las expresiones que tengan una vaga referencia a una obra específica, y es prácticamente interminable.

Como alternativa, propongo sustituir el sistema del *copyright* por un derecho de propiedad restringido y limitado. Se trataría de una restricción en el tiempo: una obra muy popular puede volver al dominio público después de un par de meses; para otras obras esto puede suponer, por ejemplo, diez años, pero no más. Se trataría también de un límite en tamaño: el propietario tiene derecho sobre la propia obra creativa y no sobre lo que se le parezca. Sería provechoso para la cultura que la adaptación creativa volviera a tener aceptación general. ¿Acaso no ha sido la adaptación creativa una práctica y un impulso motriz en todas las culturas de todas partes del mundo? En la mayoría de las culturas sigue siendo normal y habitual considerar que la creación y la representación es un proceso permanente de préstamo y adaptación; nadie

Fundación Telefónica
Telefónica

piensa que alguien pueda ser el propietario exclusivo de una obra de arte.

Supongamos que introducimos un derecho de propiedad extremadamente restringido para los artistas y sus intermediarios directos. Tendríamos, por consiguiente, un amplio dominio público de expresiones artísticas en las que cualquiera podría basarse. ¿Qué sucedería? La consecuencia sería que las industrias culturales perderían su exclusividad monopolista y su derecho casi eterno sobre las obras de arte (que en su mayor parte tienen sus raíces en el dominio público; no hay razón para ser románticos acerca del genio que crea a partir de la nada, ¡y las industrias culturales no son en absoluto creadoras!). Uno de los resultados sería que ya no tendría sentido para las industrias culturales invertir fuertemente en superventas, «estrellas» y autores de grandes éxitos, y en todos los artilugios, camisetas y parques temáticos que rodean a libros, películas y canciones que se interrelacionan como interminables herramientas publicitarias.

Esta práctica de dominación comercial de los gigantes culturales debería ser frenada de todos modos. Ronald Bettig (1996), tomando como ejemplo el cine, considera «legítimo cuestionar el gasto de cantidades de 100 millones de dólares o más para la producción, distribución y comercialización de grandes largometrajes en tanto que gravamen sobre el presupuesto de nuestra sociedad para la creatividad cultural. Muchas más visiones fílmicas podrían ser accesibles si tales recursos, así como la formación y la tecnología necesarias para producir las películas, tuvieran una distribución más amplia». Semejante «normalización» del mercado (después de la abolición del *copyright* y su sustitución por un derecho de propiedad muy restringido) crea un espacio de atención para la multitud de otros artistas ahora alejados de mala manera de la atención pública por el predominio de unas pocas grandes empresas culturales. Aunque el sistema actual de *copyright* proporciona sustanciales ingresos solamente a un limitado grupo de artistas, la apertura de este nuevo mercado ofrecerá a cientos de miles de artistas unos ingresos razonables. ¿Por qué? Porque les ofrecería la oportunidad de encontrar públicos, lectores y compradores no condicionados por el dominio de un puñado de industrias culturales sobre el mercado.

El cambio del *copyright* a un derecho de propiedad restringido limita el lapso de tiempo en el que las obras creativas pueden ser explotadas, y lo retrotrae a unas proporciones más normales. Además, hace que el trabajo artístico sea menos sacrosanto. Puede ser adaptado creativamente, y esto debería ser estimulado. Nadie debería tener derecho a congelar nuestras culturas, como sucede en el sistema de *copyright* occidental, ni a tener la propiedad exclusiva de sus productos culturales. Posiblemente se requiere un tiempo para habituarse al análisis que expongo aquí brevemente en relación con el *copyright*. Por otra parte, las personas que intercambian música y películas después de la era Napster, los artistas que *samplean* en el ámbito digital y los públicos que compran CD piratas no creen estar perjudicando los intereses particulares de ningún artista. Consideran que se ha perdido el equilibrio entre intereses privados y públicos en lo concerniente a la creación, la producción, la distribución, la promoción y la recepción culturales, y de este modo ¡ellos «normalizan» de nuevo este equilibrio!

El fondo del debate sobre el *copyright* concierne al concepto de la propiedad privada (predominante en el inicio de la ideología del siglo XXI) frente a la menospreciada idea de que es necesario que exista un amplio dominio público de conocimiento y creatividad. ¡Sabemos

Fundación Telefónica
Telefónica

que en tales circunstancias el debate sobre cuestiones de propiedad es un tema espinoso! No obstante, merece la pena abordarlo, pues la Declaración Universal de los Derechos Humanos plantea que todo el mundo debería tener acceso a los medios de comunicación y menciona también que los artistas deberían tener el derecho de ganarse la vida con su trabajo. Nuestro sistema actual de *copyright* dificulta ambos objetivos y por consiguiente debería ser reconsiderado.

La razón indirecta para centrar este artículo en el *copyright* y en el «mundo no occidental» es un conflicto planteado desde hace muchos años entre el teatro del Royal Tropical Institute de Ámsterdam (que presenta espectáculos musicales, danza y otras actuaciones teatrales de la mayoría de los países no occidentales) y la sociedad holandesa recaudadora de derechos musicales, que quiere recibir el dinero correspondiente a la música y otras expresiones artísticas representadas en este teatro. El teatro se opone a ello por dos razones. El dinero nunca llegará a los artistas de los países no occidentales que actúan en Ámsterdam o en cualquier otro lugar del mundo occidental. La segunda objeción se basa en la inexistencia de una división entre creadores e intérpretes en la mayoría de los lugares del mundo. Por lo tanto, el teatro prefiere pagar a los artistas bien y directamente, sin la intermediación de una sociedad recaudadora.

No obstante, este conflicto merece un análisis más amplio. Si ya dudamos de que el sistema de *copyright* sirva a los sectores culturales en las sociedades occidentales, con mayor motivo debemos contemplar los países que históricamente no han tenido tales sistemas de derechos de propiedad intelectual. ¿Necesitan introducirlos e imponerlos aun a sabiendas de que éste no beneficiará a sus culturas y que una parte del problema de la deuda de los países no occidentales ha sido ocasionada exactamente por las enormes cantidades de dinero que tienen que pagar por los derechos de propiedad intelectual a empresas occidentales? En el contexto de los tratados de la Organización Mundial de Comercio (OMC), específicamente en el titulado «Aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio» [ADPIC, TRIP en sus siglas en inglés], los países pobres y en desarrollo han sido agresivamente presionados a introducir los sistemas de *copyright*, patentes y derechos de propiedad intelectual correspondientes. Cabe preguntarse cómo funciona esto. ¿Cuáles son las consecuencias de los cambios que tienen lugar en tales sociedades, que abarcan desde la mayoría de las creaciones artísticas pertenecientes al dominio público hasta la privatización de las expresiones culturales? No se ha realizado hasta ahora casi ningún análisis sistemático sobre este crucial asunto. Este artículo ofrece una categorización, a escala local y mundial, de las diferentes situaciones en las que la introducción del *copyright* y la privatización de la creatividad transforman las culturas locales de un modo u otro. Obviamente, es necesario perfeccionar, corregir y completar esta categorización y este análisis. Planteo esta categorización con un par de observaciones: una se refiere a ¿quién es el verdadero autor? La segunda observación concierne al problema de la deuda de los países del Tercer Mundo y su relación con los derechos de propiedad intelectual (3).

¿Quién es el verdadero autor?

Fundación Telefónica
Telefónica

El *copyright* no beneficia a los países del Tercer Mundo más que a los de Occidente. La apropiación individual de las creaciones e invenciones es un concepto extraño a muchas culturas. Los artistas y los inventores son pagados por su trabajo, cuyo éxito depende, obviamente, de su fama y de otras circunstancias. Pueden ser altamente respetados por lo que han creado. No obstante, en la mayoría de las culturas no existe justificación para que un individuo explote una creación o una invención de forma monopolista durante muchas décadas, ni tampoco es ésa la práctica habitual. Después de todo, el artista o inventor prosigue el trabajo de sus predecesores. Un buen ejemplo de este tipo de continuidad artística es la música *rai* argelina. Otros ejemplos son las culturas musicales tradicionales y populares, como el calipso, la *samba*, el *rap*, etc. Con respecto al *rai*, Bouziane Daoudi y Hadj Miliani (1996) subrayan «que el mismo tema puede conocer tantas variaciones cono intérpretes». La base es el conocimiento compartido, que se refiere no tanto a un repertorio de «textos» existentes como a un conjunto de signos sociales (el *mérioula*, el *mehna*, el *minoun*, *e´har*, etc.).

Resulta difícil reconocer al verdadero autor, en el sentido occidental del *copyright*, del *rai*. El *rai* no tiene autor. Hasta hace unos años, con la entrada en el mercado occidental, los cantantes «tomaban prestadas» canciones o coros unos de otros. El público añadía palabras espontáneamente a una canción. El hurto, el pillaje y el plagio no existen por lo que se refiere a estos cantantes, conocidos como *chebs* y *chebete*. Es una forma de música que depende enormemente de influencias procedentes de las circunstancias, el periodo, el lugar o el público inmediato. Bouziane Daoudi y Hadj Miliani describen el *rai* como un «continuo de una imaginación social fuertemente perturbada».

La idea del pago de *royalties* es también extraña en la cultura japonesa. Japón tuvo que cambiar su ley de *copyright* en 1996 por presión de Estados Unidos. El periódico *International Herald Tribune* informó entonces que «la actual ley japonesa de *copyright* no protege las grabaciones extranjeras realizadas antes de 1971, lo cual significa que las compañías discográficas occidentales, según sus estimaciones, están perdiendo millones de dólares al año en *royalties* procedentes de la copia de melodías que siguen siendo enormemente populares». El titular del artículo sobre este tema decía: «U.S. Take Music-Piracy Charge Against Japan to WTO» [«Estados Unidos lleva la acusación de piratería musical contra Japón a la OMC»] (4). Esto resulta curioso: ¡una diferencia cultural (es decir, una opinión diferente acerca de la duración que deben tener los derechos) ha sido interpretada como «piratería»!

Tôru Mitsui (1993) explica que el concepto básico del *copyright* se ha hecho familiar en Japón principalmente a través de la cobertura informativa de noticias sobre el *copyright* en relación con discos, cintas y programas informáticos. «Pero el pueblo japonés sigue sin entender bien el asunto del *copyright*, o más exactamente, la idea del derecho individual. En términos generales, reivindicar el derecho personal es considerado como deshonroso e indigno, especialmente cuando el derecho implica dinero».

Incluso cuando el *copyright* se aplica en numerosas culturas no occidentales, enseguida se pone en evidencia que la ideología que sostiene el sistema no encaja con la complejidad de los procesos creativos. En Occidente parece existir una fuerte división, por ejemplo en el caso de la música, entre el compositor y el intérprete. No sucede así, por ejemplo, en la música africana, que según John Collins (1993) suele estar asociada con muchos otros aspectos

Fundación Telefónica
Telefónica

además del musical. Así, en este caso, los elementos que favorecen el aumento de los *royalties* «deben, en nombre de la equidad creativa, dividirse en cuatro: la letra, la melodía, el ritmo y el paso de baile ?subdividiéndose, además, la melodía en diversas melodías contrapuntísticas o cruzadas y el polirritmo en múltiples subritmos?». No obstante, esto no es todo: «en las artes escénicas africanas, los espectadores tienen a menudo también un papel creativo, ya que cantan, dan palmas y establecen diálogos bailados con los músicos». Obviamente, todos estos elementos cambian cualquier representación. Está claro que la asignación individual de *copyright* no puede funcionar. Después de todo, «¿cómo se mide el grado (y el valor) de la «originalidad» en una pieza de música continuamente *reelaborada*?».

Rosemary Coombe (1998) percibe una similar imposibilidad de aplicación del *copyright* a los pueblos nativos de Canadá. «La ley parte en dos algo que los pueblos y las ?primeras naciones? ven como integralmente relacionado, congela en categorías lo que los pueblos nativos consideran que fluye en relaciones que no separan los textos respecto de la actual producción de creatividad, o la actual creatividad respecto de las relaciones sociales, o las relaciones sociales respecto de las relaciones de las personas con un paisaje ecológico que une a generaciones pasadas y futuras en relaciones de relevancia espiritual».

¿Resolvería un nuevo tipo de *copyright*, un sistema de derechos colectivos, los temas planteados hasta ahora? En tanto que el concepto occidental de *copyright* exige la presencia de un autor identificable, la noción de autoría no existe en este sentido en muchas otras sociedades (¡e incluso no siempre en Occidente!). El *copyright* tiene un límite temporal (en teoría, sí), pero las expresiones artísticas en muchas sociedades no occidentales son elementos importantes de las identidades culturales de las personas. El *copyright* suele exigir que las obras se fijen, pero no es mediante semejante congelación de las culturas como funciona la creatividad en la mayoría de las sociedades en todos los rincones del planeta (Dutfield 2002) (5).

En el debate académico existente se da una cierta incomprensión acerca de cuál es realmente el problema que el sistema de *copyright* occidental supone para la mayoría de las culturas de todo el mundo. La idea es que debería encontrarse una solución para el folclore y para las «culturas tradicionales». Por supuesto, es difícil determinar quién es el autor colectivo en tales circunstancias, y por tanto no procede el establecimiento de una forma de *copyright* colectivo. Pero, de hecho, éste es un problema menor, algo casi del pasado, porque en la mayoría de los casos es aplicable el sistema de *copyright* occidental. El argumento es el siguiente: La creatividad y la representación se individualizan, y esto pone en juego inevitablemente derechos de propiedad intelectual. No obstante, el ejemplo de la música *rai* (desarrollada en un mundo en proceso de modernización) pone de manifiesto que conceptos como folclore y «culturas tradicionales» abarcan sólo parcialmente el amplio territorio de creación artística en todo el mundo que no encaja con el concepto y las prácticas occidentales del *copyright*.

Aparentemente, la verdadera lucha es esta: ¿deberían todas las formas de expresiones artísticas ser embutidas, tarde o temprano, en el marco del sistema de *copyright* occidental, y deberíamos, en los casos excepcionales en los que esto pueda no funcionar, probar un sistema de derechos colectivos (sabiendo que no podemos encontrar las definiciones correctas para dicho sistema, y con la esperanza de que después de unos años el problema deje de existir

Fundación Telefónica
Telefónica

porque todas las creaciones de todas las culturas del mundo del pasado y del presente habrán sido adaptadas ya de tal modo que el sistema occidental de *copyright* será aplicable casi en todas partes y en todos los casos)? ¿O debemos reconocer que el sistema occidental de *copyright* no encaja en la mayoría de los procesos de creación y representación artística?

Éste no es todavía el debate general. Por consiguiente, prosigue la búsqueda de algo similar a un derecho de propiedad colectiva sobre las culturas. Este concepto mismo ha sido mencionado en *Nuestra diversidad creativa*, el Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo publicado en 1996 (6). Este Informe (Pérez de Cuéllar, 1996) declara «que los grupos culturales tradicionales poseen derechos de propiedad intelectual *como grupos*. Esto lleva a la idea radical de que puede existir una esfera intermedia de derechos de propiedad intelectual entre los derechos individuales y el dominio público (nacional o internacional)». No obstante, esta «idea-grupo» no deja de plantear problemas. Plantea, por ejemplo, el tema de qué es lo que debe protegerse. «La simple noción proporcionada por un imaginado origen cultural primigenio es obviamente inadecuado aquí: la alfombra navajo, por ejemplo, contiene influencias que pueden remontarse, a través de México y España, hasta el norte de África».

La Comisión entiende que se plantea también un problema con la palabra folclore como objeto susceptible de protección, y sugiere por tanto «que la palabra ´folclore´ debe aplicarse a las tradiciones creativas vivas conformadas por poderosos vínculos con el pasado». La Comisión también ha señalado «que la ´propiedad intelectual´ tal vez no sea el concepto jurídico correcto que debe utilizarse en ningún caso. Puede plantearse un argumento en favor de un nuevo concepto basado en ideas inherentes en las leyes sociales tradicionales. Esto podría ser más constructivo que intentar que las formas de protección encajen en un marco que nunca fue diseñado para ellas y en el que los actuales usuarios y desarrolladores de las ideas de *copyright* se resisten enérgicamente a dicho proceso» (Pérez de Cuellar, 1996). Estos interesantes primeros pasos de *Nuestra diversidad creativa* no tuvieron seguimiento en el sentido de un tratamiento completo del problema de cómo abordar las expresiones artísticas y los artistas que no encajan en absoluto en el corsé del sistema occidental de *copyright*.

Krister Malm describe cómo, en 1996 ?el mismo año en que se publicó *Nuestra diversidad creativa*?, la cuestión de la protección internacional del *copyright* en relación con el folclore fue incluida en el orden del día por una serie de gobiernos de países del Tercer Mundo, esta vez en el contexto de los preparativos para la reunión de la OMC celebrada en Ginebra en enero de 1997. «La iniciativa para incluir el tema en el orden del día de OMC fracasó», informa. «Una vez más, el fracaso se debió a la resistencia de poderosos países industrializados y de las industrias culturales a cualquier introducción de derechos ´colectivos´ o ´propiedad cultural´ en el sistema actual de derechos de propiedad intelectual e industrial». Finalmente, se tomó la decisión de celebrar en abril de 1997 una reunión organizada conjuntamente por la Unesco y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en Phuket, Tailandia.

Hubo consenso entre algunos países participantes, especialmente del Tercer Mundo, en favor de la elaboración de un instrumento jurídico internacional sobre cómo debería llevarse a la práctica dicho derecho propiedad intelectual colectiva. Esto no gustó nada a los delegados estadounidense y británico. Krister Malm (1998) comenta que la tensión aumentó «cuando el delegado estadounidense afirmó que dado que la mayoría del folclore que se explotaba

Fundación Telefónica
Telefónica

comercialmente era folclore estadounidense, los países del Tercer Mundo tendrían que pagar muchísimo dinero a Estados Unidos si se aprobara una convención internacional. El abogado indio, Purim, respondió que eso era lo que ocurría ya con las convenciones existentes y que, por cierto, todo el folclore estadounidense excepto el amerindio había sido importado a Estados Unidos desde Europa, África y otros países. Por la tanto, el dinero debería ir a los propietarios originales de dicho folclore» (7). En abril de 1998, Malm señaló que hasta entonces nada había salido de la reunión de Phuket y que sus esperanzas de que los derechos colectivos fueran tomados en serio por los países occidentales en un futuro próximo no eran muy grandes. La Conferencia Ministerial de la OMC, celebrada en Doha, Qatar, en noviembre de 2001, hizo pública la denominada Declaración de Doha. El artículo 19 de ésta ordenaba al Consejo de los Aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio (ADPIC) de la OMC que examinara la relación entre el acuerdo sobre los ADPIC y la Convención sobre la biodiversidad, prestando especial atención a la protección de los conocimientos tradicionales y del folclore (8). Este proceso no muestra tampoco ningún progreso.

El problema de la deuda

El hecho de que los países occidentales ganen enormes sumas de dinero procedentes de los derechos de propiedad intelectual que los países del Tercer Mundo deben transferirles puede ser una espina en sus ojos. James Boyle (1996) ilustra, con algunos ejemplos muy bien escogidos, el grado de cinismo que eso alcanza en relación con los países pobres y sin poder. «El concepto de autor se alza como una puerta por la que uno debe pasar con el fin de adquirir derechos de propiedad intelectual. En estos momentos, ésta es una puerta que se inclina desproporcionadamente en favor de las aportaciones de los países desarrollados a la ciencia y la cultura mundiales. El *curare*, el *batik*, los mitos y el baile *lambada* fluyen hacia el exterior de los países en desarrollo, desprotegidos de derechos de propiedad intelectual, mientras que el Prozac, Levis, Grisham y la película *¡Lambada!* fluyen hacia el interior ?protegidos por una serie de leyes de propiedad intelectual, que a su vez son respaldados por la amenaza de sanciones comerciales?».

Esta transformación de ideas y materias primas, y la explotación de los mercados, son recompensadas con derechos intelectuales; pero las materias primas, incluida la música y las imágenes, son objeto de muy escasa consideración en el terreno de los derechos intelectuales. Jutta Strötter-Bender (1995) proporciona un ejemplo en el campo del diseño. «Para los diseñadores occidentales, todo el universo de decoraciones e imágenes procedente del Tercer Mundo constituye una inagotable reserva de la que se sirven desvergonzadamente y, con toda seguridad, sin el adecuado pago a la fuente de su ´inspiración´». Es obvio que debería realizarse una mayor investigación para obtener un panorama más claro del daño que se está infligiendo a las culturas del Tercer Mundo desde esta perspectiva.

Noam Chomsky (1993) puede no estar lejos de la verdad cuando observa que las compañías estadounidenses pueden llegar a ganar 61.000 millones de dólares al año procedentes del Tercer Mundo por derechos de propiedad intelectual, «a un coste para el Sur que eclipsará el actual flujo de cargas de la deuda del Sur al Norte». Esto es un cálculo desde principios de los

Fundación Telefónica
Telefónica

años 1990. Diez años más tarde, en 2003, esta cantidad de dinero será considerablemente más elevada, cuando ciertamente también otras compañías occidentales titulares de derechos se incluirán en el cálculo. Una parte de esta suma se refiere (además de a patentes y marcas comerciales) al *copyright* sobre «productos» culturales. De qué proporción se trata, no obstante, es difícil de calcular debido a las enormes diferencias en las estadísticas comerciales entre países. Cabe suponer que el dinero que los países pobres deben pagar en materia de *copyright* va en aumento, en parte debido a que los países meridionales y orientales sienten la presión desde Occidente para combatir la piratería. Esto supone una sangría sobre los ya escasos recursos de sus fuerzas policiales. Además, los conglomerados de empresas culturales transnacionales penetran en esos países más eficazmente con sus productos de entretenimiento y otros productos culturales. Por consiguiente, esos países deben transferir los escasos recursos monetarios de los que disponen a las industrias culturales occidentales y japonesas.

No es de extrañar que los países del Tercer Mundo no perciban que los recursos intelectuales de sus sociedades quedarían bajo el amparo de la OMC y su nuevo «Tratado sobre aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio» (ADPIC), mediante lo cual se les impediría desarrollar sus propias políticas en este sensible terreno. Friedl Weiss (1998) ofrece la siguiente visión de la lucha entre el Norte y el Sur que tuvo lugar en los años anteriores a 1993: «Aunque existen considerables antecedentes y prácticas de tratados multilaterales sobre derechos de propiedad industrial e intelectual, el asunto, como es bien sabido, se convirtió en tema de negociaciones multilaterales en la Ronda de Uruguay solamente por la insistencia de los países industrialmente avanzados, especialmente EEUU. Los países en desarrollo fueron, en un principio, extremadamente reticentes a entrar en tales negociaciones dado que apenas existía ningún terreno común entre ellos y los países industrialmente avanzados, en filosofía económica, objetivos o tradición normativa. Destacados países en desarrollo, por ejemplo, consideraban inapropiado establecer en el marco del GATT cualquier nueva regla y disciplina que afectara a criterios y principios concernientes a la disponibilidad, el alcance y el uso de los derechos de propiedad intelectual».

¿Qué sucedió? «Consiguientemente, rechazaron enfáticamente toda idea de integración del convenio sobre los ADPIC en el propio GATT que, argumentaron, jugaba solamente un papel periférico en este terreno precisamente porque los ADPIC no guardan relación con el comercio internacional. Por otra parte, los países en desarrollo se contentaron con la integración de normas sustantivas de los principales tratados sobre derechos de propiedad intelectual en el acuerdo de los ADPIC. Al final, el punto muerto en las negociaciones sobre derechos de propiedad intelectual se superó mediante una combinación que concedía a los países en desarrollo y a los países menos desarrollados más tiempo de transición para lograr unos niveles superiores de protección en materia de derechos de propiedad intelectual, junto con concesiones en otras áreas, en particular textiles y comercio paralelo» (Weiss, 1998).

Se necesita una mayor investigación para conocer cuáles fueron, y siguen siendo, las consideraciones precisas de los países no occidentales en lo concerniente a los derechos intelectuales en el campo cultural. En *The Challenge to the South* (1990), un informe escrito bajo la presidencia del antiguo presidente de Tanzania, Julius Nyerere, se expresaron amargas palabras acerca del planteamiento occidental en lo concerniente a los derechos de propiedad intelectual. «El objetivo, claramente, es instalar un sistema que obligue a los países en

Fundación Telefónica
Telefónica

desarrollo a reestructurar sus leyes nacionales para adaptarse a las necesidades e intereses del Norte. Esta iniciativa pretende ampliar el ámbito de aplicación del sistema que rige los derechos de propiedad intelectual, aumentar la duración de los privilegios garantizados, ampliar la zona geográfica donde tales privilegios puedan ejercerse, y aliviar las restricciones sobre el uso de derechos garantizados».

Después de estas observaciones ?sobre el autor y la deuda? tiene sentido categorizar, en un ámbito local y mundial, las diferentes situaciones en las que la introducción del *copyright* y la privatización de la creatividad transforman o afectan a las culturas locales de un modo u otro. La Unesco, la OMPI, la OMC, los ADPIC y todos los especialistas que participan en cuestiones relacionadas con el *copyright* colectivo frente al *copyright* individual no han logrado hasta ahora realizar ese análisis concreto basado en la práctica diaria de la vida cultural en las regiones del mundo no occidentales.

1. El ámbito local

1.a. El dominio público y el legado cultural

Sin ser románticos, podemos observar que en muchas partes del mundo las creaciones artísticas, pasadas y presentes, pertenecen a la comunidad. Por supuesto, la gente puede ser celosa de sus respectivas creaciones o, en el otro extremo de la escala, alguien puede ser considerado mejor artista y ser respetado en consonancia. No obstante, la obra de los predecesores y de los contemporáneos siempre está accesible para reescribir y reinterpretar dichas creaciones y actuaciones. Crear en tales sociedades es un proceso permanente de cambio y adaptación. En muchas culturas las expresiones artísticas son consideradas incluso como manifestaciones externas de la vida espiritual interior.

El filósofo francés Roland Barthes explicó en *La mort de l?auteur* (1968) en lo que él denominaba sociedades etnográficas, «la responsabilidad sobre una narración nunca es asumida por una persona, sino por un mediador, chamán o narrador cuya ´actuación´ ?el dominio del código narrativo? puede posiblemente ser admirada, pero nunca su ´genio´» (en Newton, 1988) (9). El autor es una figura moderna. Por supuesto, las sociedades cambian permanentemente y la posición de los artistas y su obra difiere también en culturas diferenciadas. Durante las últimas décadas, en diversos lugares del mundo, la relación entre los artistas y la vida cultural tradicional adoptó características diferentes y se hizo menos directa. La tradición se individualizó más y los artistas se convirtieron en personalidades por sí mismas.

1.b. Apropiación privada en el seno de comunidades locales

Entretanto, sucede cada vez más en las ciudades no occidentales que los artistas locales se apropian privadamente de una idea artística, una melodía o un desarrollo cultural procedente

Fundación Telefónica
Telefónica

de la tradición colectiva, y empiezan a utilizarla para sus propios intereses comerciales. La hacen pasar por suya, lo que pone en marcha el proceso de excluir a otros de dichos recursos culturales. En esta transformación el concepto de *copyright* se introduce bastante rápidamente. Este fenómeno no debería ser motivo de asombro. El conjunto moderno de pensamiento que se refiere a la suposición de que el *copyright* puede ayudar a los artistas a ganar dinero no se detiene en las fronteras del mundo occidental. Cabe preguntarse qué tipo de pretensiones causa esto en las comunidades locales. En todo caso, una vez que la apropiación privada de los recursos culturales se ha puesto en marcha conjuntamente con la introducción de la noción de *copyright*, las sociedades nunca vuelven a ser las mismas.

Lo que se ha descrito aquí en pocas palabras abarca enormes transformaciones sociales que se están produciendo por todo el mundo desde hace un par de décadas (pero a velocidad cada vez mayor en los últimos años). Es imperiosamente necesario un análisis en relación con estos procesos, porque están en juego cambios radicales en las culturas. Parecen sucesos automáticos y evidentes en sí mismos que no requieren atención específica. Todo sigue su curso con el *copyright* como vencedor último. El único problema pendiente es, por tanto, la extrema dificultad de su reivindicación. No obstante, no es seguro que todo el mundo esté contento con estas transformaciones. No sabemos gran cosa acerca de las tensiones que esto provoca en diferentes zonas del mundo no occidental. ¿Existen «contramovimientos» que reclamen que no se vacíe el dominio cultural público? ¿Cuáles son sus argumentos? ¿Dónde creen que debería encontrarse un nuevo equilibrio entre las comunidades en el terreno cultural y el derecho de los artistas a ganarse la vida con su trabajo?

1.c. Artistas locales y compañías discográficas locales

Consideremos esta situación. Una compañía discográfica local produce cintas de audio o discos compactos de artistas locales. En un país más grande, una compañía discográfica puede ser también activa en una región. La distribución de música o de vídeos es también local o regional. Supongamos también que el sistema de *copyright* todavía no existe en tales situaciones. ¿Qué tipo de contratos son los habituales entre artistas y productores que pueden encontrarse en diferentes sociedades? ¿Existe algún tipo contrato general? ¿Se proporciona a los artistas unos ingresos o, principalmente, se les proporciona la promoción que luego puede generar actuaciones? ¿Cuáles son las condiciones óptimas en situaciones específicas en las que se encuentran contentos tanto los artistas como los productores y los distribuidores?

¿Qué sucede cuando un artista considera que ha sido tratado incorrectamente? ¿Le proporcionaría una posición más sólida un sistema de *copyright* bien regulado? ¿Cuándo se plantea la exigencia de que otro artista deba abstenerse de utilizar, por ejemplo, una cierta melodía? Desde una perspectiva occidental, nos inclinaríamos a pensar que los derechos de propiedad intelectual realmente ayudan a los artistas. No obstante, existen diversas razones para dudarlo. El Estado debería ser lo suficientemente fuerte como para proporcionar legitimidad a las sociedades recaudadoras y apoyar sus operaciones prácticas con un sistema eficaz de sanciones. No ocurre esto en todas partes. Además, en Occidente existe la idea de que puede indicarse fácilmente quién es el creador o el intérprete, y esta distinción es el componente básico en el actual sistema de *copyright*. En la mayoría de las culturas no existe

Fundación Telefónica
Telefónica

tal distinción. En tercer lugar, en Occidente la mayoría de los artistas no obtiene beneficios de la existencia de un sistema de *copyright*; sólo una ínfima minoría obtiene unos ingresos sustanciales de este sistema de derechos. ¿Por qué habría de ser esto distinto en partes del mundo donde este sistema se ha introducido recientemente? En cuarto lugar, la práctica actual del *copyright* privatiza muy agresivamente terrenos completos de creatividad y desarrollo de conocimientos. Esto supone una desventaja para los futuros procesos de creación y representación de los artistas.

Considerando todos estos hechos, cabe preguntarse si los artistas no consiguen mejorar su posición económica cuándo negocian directamente con productores y distribuidores, y cuándo, en caso necesario, se asocian en organizaciones gremiales para establecer convenios generales. ¿Existen ejemplos de mejores prácticas que indiquen cómo puede alcanzarse un equilibrio satisfactorio entre las necesidades de los artistas y el interés público, evitando a la vez la introducción del sistema de *copyright* que, aparentemente, tiene más desventajas que ventajas?

1.d. Compositores, escritores

Parece que hasta ahora sólo nos hemos estado refiriendo a los artistas escénicos. Pero muchos otros juegan también su papel en la realización de obras de arte. Es un hecho que en la mayoría de las culturas la distinción entre, por ejemplo, compositores e intérpretes no existe en forma tan rígida como se presupone en Occidente. Aparte de esto, por ejemplo, el ritmo y la danza tienen sus propios creadores o sus propias fuentes de creación. La realización de una obra cultural en la mayoría de los casos no se organiza cómodamente como si solamente hubiera creadores e intérpretes. Además, también el público contribuye activamente a lo que puede denominarse en un cierto momento «la» obra artística que, no obstante, puede ser diferente al día siguiente.

No sabemos mucho acerca de las relaciones económicas entre las muchas personas implicadas en los procesos de creación y representación cultural que son, además, procesos fluidos y cambiantes. ¿Qué tipos de pagos mutuos realizan? ¿Qué papel juegan los intermediarios? ¿Controlan los activos financieros que sostienen todo el proceso? ¿Qué cambios caracterizan los procesos de transformación acaecidos en las últimas décadas? Es relevante comprender estas cuestiones que pueden variar enormemente de una cultura a otra. Después de todo, podría suceder que la segmentación de las diferentes fases entre la idea y la obra artística final pueda tener serias consecuencias. Una de estas consecuencias puede ser el empeoramiento de la posición económica de distintos grupos de artistas.

1.e. Turistas y etnomusicólogos

Llega el autobús y los turistas prestan su atención a la actuación que consideran exótica o, al menos, a la que su agente de viajes hace publicidad de esta tierra de ensueño, sin proporcionar el contexto que habría motivado cierto respeto. Cámaras y pequeñas grabadoras

Fundación Telefónica
Telefónica

son las herramientas para registrar la fascinante música, danza o imágenes. Hay tarjetas postales en venta, que tal vez erotizan la cultura local. Este fenómeno motiva diversas reflexiones. Primero, es indiscutible que el fotógrafo y la persona que registra están tomando algo más que una simple imagen o un sonido. En Occidente se cree firmemente que existe un cordón sanitario entre, por ejemplo, suceso y fotografía o entre cantante y grabación. Esta creencia ayuda a no tener objeciones morales mientras se infringe la esfera personal o cultural de otras personas. No obstante, en muchas culturas no existe tal distinción entre imagen y realidad. La imagen es la persona y la grabación *no puede* distinguirse de la voz real. Ambas son la misma cosa. Probablemente esta convicción contiene una gran parte de verdad. Existe un vínculo entre, por ejemplo, un intérprete y la imagen. Tomar una foto significa tomar algo de alguien. ¿Quién tiene derecho a hacer esto si el vínculo es tan cercano?

Es interesante señalar que esta idea ha sido traducida por Hegel en lo que hoy en día denominamos el aspecto de los derechos morales del *copyright* (10). Hegel argumenta que la obra de un artista forma parte de su alma, y que, por tanto, nadie más debería tener derecho a cambiar esta obra del alma. Pertenece al individuo. No obstante, esto es por supuesto un concepto demasiado romántico de los procesos de creación. Ninguna persona crea nunca a partir de la nada. No existe ningún poema sin un poema anterior. Todo creador e intérprete utiliza el legado cultural y le añade algo. Este añadido (por hermoso que pueda ser) no puede ser un argumento para dar al artista un derecho de propiedad exclusiva y monopolista durante décadas sobre una creación que se basa en realidad en la obra de otros muchos artistas anteriores, del pasado e incluso del mismo ayer.

En la mayoría de las sociedades, esta idea de una propiedad individual sobre una creación o una representación no existe. Las creaciones y representaciones artísticas son compartidas. Para esta cualidad específica de la obra el concepto occidental de propiedad no es adecuado, porque esto sugiere la existencia de una estricta frontera entre quien tiene derecho a la propiedad y quien es excluido de ella. La realidad en la mayoría de las culturas es la mayoría de las veces fluida y no guarda relación con estas rígidas formas de exclusión. Por otra parte, es más importante reconocer que una imagen o una grabación de una obra *no* es diferente de la realidad y que constituye una vulneración realizar una foto o una grabación sin haber obtenido el consentimiento para ello. Esta observación tiene una importante consecuencia. El concepto de respeto es aparentemente más importante que el concepto de propiedad. Apoderarse de la expresión más profunda de alguien no debería hacerse; es una falta de respeto, una vulneración. Esto supone un nivel superior de relación con culturas que no son la propia, en comparación con lo que el superficial concepto occidental de la propiedad nos ofrece para este tipo de situaciones.

Además de esta reflexión filosófica, existe también una realidad material. Si los pueblos de otras culturas consienten que su obra sea grabada o inmortalizada en imágenes, tienen, por supuesto, derecho a una remuneración adecuada. Esto plantea dos interrogantes. ¿Quién en la comunidad tiene derecho, y cómo debe efectuarse el pago? Sería un paso adelante si se recopilaran ejemplos de mejores prácticas que tuvieran en consideración estos temas.

Lo comentado hasta ahora guarda relación no solamente con los turistas, sino también, por ejemplo, con los etnomusicólogos que recopilan sonidos e imágenes en todas las distintas

Fundación Telefónica
Telefónica

partes del mundo. Si ellos pueden obtener dinero con estos materiales, sería al menos razonable que las comunidades donde tienen su origen se beneficiaran también. Una relación prudente requiere establecer algún tipo de acuerdo sobre uso y pago, ahora o en el futuro. Como se ha dicho antes, las sociedades recaudadoras occidentales no están en condiciones de jugar el papel de intermediario. El acuerdo debería tener un carácter más directo.

1.f. Piratería

Es importante comprender que no puede existir piratería en sociedades donde no existe la apropiación individual en forma de *copyright*. ¿Por qué no? Todos los miembros de la comunidad tienen, obviamente, el derecho de utilizar y adaptar todas las obras del pasado y del presente creativamente. Si la propiedad individual no tiene vigencia, entonces tampoco puede ser robada. Por tanto, en la mayoría de las culturas no occidentales la piratería es un fenómeno desconocido, al menos hasta hace poco. Las culturas se han caracterizado por sus permanentes procesos de adaptaciones creativas. De lo contrario tales culturas no existirían.

1.g. Degradación de la vida artística local

Por otra parte, la palabra piratería ocupa un lugar prioritario en numerosas culturas no occidentales. Esto tiene que ver, principalmente, con la piratería de las estrellas occidentales y a veces la piratería de la obra de artistas locales extremadamente populares. Es cierto que esta forma de piratería hace que los productos culturales occidentales sean inmensamente populares en numerosos países pobres. Hay quienes incluso argumentan que, por ejemplo, distrae la atención pública respecto de la música de creación local y la hace menos importante a los ojos de diversas capas de la población.

¿Constituye esto una inesperada forma de imperialismo cultural? Suena exagerado, pero veamos lo que sucede realmente. En China, por ejemplo, inmensos cargamentos de excedentes de CD de las cinco grandes compañías discográficas mundiales entran ilegalmente en el mercado. Esta importación, llamada en chino *dakos*, tiene dos características notables. Primero, el mercado es inundado muy rápidamente por estas importaciones ilegales. ¡Es improbable que las discográficas tengan inmediatamente excedentes de las estrellas más vendidas! Segundo, en el borde de los discos se ha realizado un corte. La intencionalidad de este corte es dejarlos inutilizables, ¡pero eso solamente sucede en un pequeño fragmento de música del disco!

Si hay excedentes, ¿no sería más eficaz cortarlos en varios pedazos? Uno podría llegar a pensar que las industrias culturales están interesadas en promocionar a sus artistas en partes del mundo donde la gente no tiene dinero para comprar los discos a sus precios normales. Además, todo lo que está prohibido (comprar CD piratas, en este caso) es deseable. Corre el rumor de que las propias discográficas distribuyen a la vez los CD legales y las copias piratas baratas de la obra de sus artistas. Por supuesto, no toda la piratería tiene su origen en las grandes discográficas. Hay también numerosos empresarios y políticos que obtienen grandes

Fundación Telefónica
Telefónica

beneficios de algo que es ilegal, como en este caso la piratería.

¿Qué sucedería con la piratería si el actual sistema de *copyright* fuera abolido, como vengo proponiendo, y reemplazado por un derecho de propiedad limitada? Sólo hay una respuesta posible: la piratería resultaría menos atractiva. ¿Por qué? Si la obra artística es desde su lanzamiento muy popular, propongo que vuelva o que debe volver al dominio público porque el título de propiedad debe ser lo más restringido posible con dos propósitos: proporcionar a los artistas y a sus intermediarios directos unos ingresos, y respetar el dominio público de conocimiento y creatividad, y permitir que sea lo más grande posible. De este modo, si la obra de una estrella vuelve al dominio público poco después de su publicación, todo el mundo puede sentirse libre para copiarlo. Deja de ser una actividad ilegal.

Los piratas ganan su dinero haciendo algo que está prohibido, asumen un riesgo financiero y jurídico, y tienen la esperanza y la expectativa de ocupar una posición más o menos única, exclusiva, en el mercado de los productos ilegales. Si todo el mundo puede copiar, es el fin de la exclusividad de los piratas. En tal caso no resulta rentable, o en todo caso resulta menos rentable el esfuerzo de seguir pirateando. El mercado abierto expulsa a los piratas. Culturalmente esto podría tener un interesante efecto lateral. Si hubiera menos piratería, cabría esperar que las estrellas occidentales inundaran menos los mercados locales en los países no occidentales.

2. El ámbito mundial

2.a. Conglomerados culturales occidentales

En el actual proceso de mundialización vemos que las grandes empresas culturales occidentales, o sus sucursales, comienzan a utilizar material artístico procedente de culturas no occidentales a gran escala. Podría argumentarse que éste es el tipo de adaptación creativa que debería estimularse, como he argumentado anteriormente. Cualquiera debería tener derecho a realizar cambios creativos, incluso menores, en una obra, tal y como se toleraba e incluso se fomentaba en todas las culturas, en todas las partes del mundo. ¿Significa esto que tales formas de adaptaciones creativas industriales no tienen aspectos problemáticos? Yo no diría eso.

El principal problema es que las grandes empresas culturales occidentales se aprovechan de la obra procedente de culturas no occidentales a la vez que controlan los mercados culturales en todo el mundo. Determinan el carácter, el ámbito y los ambientes en los que la obra va a presentarse. Esto ya no es el tipo normal de adaptación creativa que tiene lugar en un ciclo permanente de adiciones, cambios y dinámicas culturales dentro de una comunidad. No obstante, esto debería explicarse de la siguiente manera: una vez que nosotros ?las grandes industrias culturales? nos apoderamos de la obra mediante la propiedad de su *copyright*, ninguna adaptación creativa tendrá lugar ya nunca más, a menos que nosotros ?las grandes empresas culturales? decidamos qué puede o va a suceder, y, además, sólo bajo nuestras

Fundación Telefónica
Telefónica

condiciones. De hecho, esto significa que el conglomerado cultural es el único que decide lo que será la obra de ahora en adelante. Esto es totalmente opuesto a la práctica de todas las culturas consistente en que las adaptaciones creativas eran el objeto de disputas y disfrute en el seno de una comunidad en la que nadie podía decir: esta obra y todas sus posibles adaptaciones me pertenecen para siempre. Otro problema añadido es que las industrias culturales no son por definición respetuosas con la obra que adaptan.

Mediante la propiedad del *copyright*, la adaptación creativa termina con el conglomerado cultural que se ha apropiado del material artístico procedente de los países no occidentales. El *copyright* es la alambrada legal que provoca la fase final de la adaptación creativa. Además, el precio de las obras que las industrias culturales han adaptado y sometido a *copyright* es astronómico en comparación con lo que cuesta y produce en las culturas locales no occidentales. Ésta es una discrepancia demasiado grande como para ser justificable.

2.b. Una remuneración justa

Una preocupación importante seguirá siendo la de que los artistas obtengan una justa remuneración si su obra ha sido utilizada en contextos geográficamente muy lejanos. Ocurre que la obra de artistas de países no occidentales emerge en expresiones publicitarias occidentales o ha sido utilizada de otro modo, con total desconocimiento por parte del artista. Lo mismo sucede cuando, por ejemplo, los etnomusicólogos occidentales utilizan materiales artísticos que han recopilado en otras partes del mundo. Un primer interrogante se refiere, por supuesto, a la amplitud del fenómeno. Ni que decir tiene que el artista debería ser pagado por su uso sobre la base del derecho de propiedad limitada que posee, como ya he argumentado antes.

¿Cómo garantizar y organizar esto, a sabiendas, a la vez, de que el actual sistema de *copyright* no les sirve? Por el momento, sólo puedo imaginar que las distintas categorías de usuarios puedan establecer un código de conducta, facilitado por sus organizaciones sectoriales. Cabe pensar en agentes de viajes, compañías discográficas y editoriales, diseñadores y agencias de publicidad. Mediante este código, los usuarios de materiales artísticos originados en países no occidentales se comprometen a transferir pagos a las comunidades implicadas o a artistas individuales. En la mayoría de los casos podría resultar difícil localizar la fuente de una obra artística. En tal caso, los usuarios se comprometen a notificarlo a una ONG que tenga buenos contactos culturales con los países no occidentales. Estas organizaciones intentarían localizar la fuente de la obra en cuestión mediante indagaciones en sus redes y contactos. Actuarían como intermediarios en la transferencia de dinero. Si no es posible encontrar la fuente, los usuarios contribuyen con una donación a los fondos de ayuda al desarrollo cultural en países no occidentales.

2.c. Contratos

Cada vez más artistas de países no occidentales obtienen contratos con una de las cinco

Fundación Telefónica
Telefónica

grandes discográficas de ámbito mundial o con sus sellos filiales. Si la obra se va a distribuir sólo en su propio mercado local o regional se plantearán los mismos interrogantes ya mencionados en el punto A.3 con respecto a la relación entre los artistas locales y las discográficas de ámbito local.

El contrato que convierte a un artista de un país no occidental en una «estrella» con distribución mundial no será muy diferente del de su homólogo de la parte occidental del mundo, incluidos todos los problemas y objeciones que son inherentes al sistema del estrellato. No debe olvidarse, no obstante, que la posición negociadora de un artista de África, Asia, América Latina o de uno de los países árabes es más débil que la de los artistas de países occidentales.

Lo que corresponde también es que la (futura) «estrella» se ciña a todos los procedimientos resultantes del hecho de estar bajo contrato con una compañía discográfica multinacional: la música será pulida interminablemente; los conciertos y giras tienen como único propósito promover un nuevo disco; y todo lo que sea espontáneo deberá desaparecer del horizonte. No obstante, esto podría afectar a la obra artística de un artista no occidental más que a una «estrella» anglosajona. Su ritmo y su tonalidad seguirán siendo más o menos los mismos que eran en el bar local donde actuaban antes. Se pulirá algo más; esto puede gustarnos más o menos. Escuchemos ahora la música de un músico no occidental; debería seguir sonando exótica. No obstante, los cambios podrían ser más fundamentales con el fin de adaptarla al oído occidental (o lo que se supone que es tal cosa).

Es asombroso que no exista prácticamente ninguna investigación sobre lo que ocurre con la música de los artistas no occidentales cuando están en las manos de los productores de las grandes empresas culturales. No se trata de una cuestión nostálgica. Si los musicólogos investigan qué tipos de influencias han penetrado en la obra de, por ejemplo, Bach, ¿por qué están ausentes cuando el tema concierne a los grandes procesos de transformación que tienen lugar en el momento en que la música procedente del mundo árabe, África, América Latina o Asia es adaptada a un mercado mundial? No debería ser difícil investigar estos tipos de intervenciones. Por ejemplo, hay artistas de las regiones no occidentales del mundo que tienen dos tipos de repertorio: lo que interpretan en sus países y lo que presentan como «estrellas» al mercado mundial. La comparación puede hacerse muy fácilmente. La investigación puede centrarse también en lo que es habitual en el país o región del propio artista, y el sonido y la apariencia de su obra en el contexto mundial. Es extraño y lamentable que tales formas de análisis no mantengan ocupados a los (etno)musicólogos.

2.d. Pequeñas distribuidoras discográficas de países no occidentales

Hace unos treinta años se inició el proceso por el que la música ?y, por supuesto, también el teatro y las artes visuales? procedente de países no occidentales, atrajo el interés de la gente en Occidente. Uno de los factores que ha favorecido este crecimiento es el hecho de que algunos aficionados pusieran en marcha pequeñas compañías discográficas. Su objetivo era, y es, hacer esas grabaciones cualitativamente tan buenas como fuera posible; respetar la obra de los artistas sin situarlos en contextos que perjudiquen a sus verdaderas intenciones; y

Fundación Telefónica
Telefónica

pagarles de la manera más justa y directa posible (sin perder dinero en transferencias bancarias, por ejemplo).

Económicamente, se trata de una tarea fascinante que culturalmente debería ser muy valorada. He planteado aquí que nuestro sistema de *copyright* debería ser reemplazado por un derecho de propiedad limitada. En el caso de esas pequeñas compañías discográficas está claro que necesitan un largo periodo para recuperar sus gastos y obtener algún beneficio. Por tanto, es comprensible que el periodo de propiedad para ellos pudiera ser, por ejemplo, de diez años.

2.e. Actuaciones en países occidentales

El número de salas de conciertos (más pequeñas y más grandes) donde actúan los artistas de países no occidentales ha aumentado considerablemente durante las últimas décadas. ¿Qué relación tiene esto con el *copyright*? Ya he comentado que las sociedades recaudadoras no son las organizaciones adecuadas para garantizar que los artistas de las regiones no occidentales del mundo reciban su dinero. Es mejor pagarles lo más directamente posible. Éste es el único modo de garantizar que el dinero no se pierda por el camino.

No obstante, debe plantearse el tema de si todas las personas que contribuyeron a la creación y a la representación han sido remuneradas de manera justa. En caso de existir, por ejemplo, un compositor, cabe preguntarse si ha sido o sí será pagado por los artistas intérpretes y cómo.

2.f. El dominio público

Cada vez es más aceptado que el dominio público de creatividad y conocimiento está pagando un elevado precio por la actual privatización cultural. De vez en cuando surge la idea de que debería desarrollarse algo similar a un sistema de *copyright* colectivo para los conocimientos tradicionales y para el folclore. Esto suena razonable, pero no es realista, como antes se ha explicado, por diversas razones.

En primer lugar, parece existir la idea de que aquello que es muy viejo puede ser protegido de privatizaciones demasiado agresivas, pero la dinámica cultural de las regiones más pobres del mundo puede convertirlas en víctimas de las privatizaciones. En segundo lugar, no existe una voluntad política que conceda un amplio espacio al reconocimiento del dominio público colectivo. El programa neoliberal no ofrece nada parecido al respeto hacia la comunidad, a pesar de algunas frases vacías en la *Declaración de Doha* de la OMC en el sentido de que debería desarrollarse algo similar a un *copyright* colectivo. ¿Por qué de pronto habría de incluirse el respeto hacia la comunidad en el programa político, cuando los intereses culturales de los países del Tercer Mundo están en juego? No hay motivos para pensar que el mundo occidental va a realizar esfuerzos serios por hacer algo que va en contra de sus intereses, a saber, aprovechar lo más posible el conocimiento y la creatividad procedente de los países no occidentales. En tercer lugar, los derechos de propiedad intelectual se han construido en torno a la filosofía de la apropiación individual. El sistema de *copyright* se centra en derechos de

Fundación Telefónica

propiedad exclusivos, monopolistas y de larga duración. El concepto de una propiedad colectiva que sea al mismo tiempo fluida no encaja con este rígido individualismo jurídico.

Los principios básicos y la práctica del sistema de *copyright* son objeto de controversia en Occidente. No es de extrañar que muchas personas de países no occidentales pongan este sistema todavía más en duda. No se concilia con las filosofías que impregnan sus culturas. En este análisis general he intentado poner algo de orden en la problemática mediante su categorización. Pero se requieren muchas más investigaciones y muchos más debates para llegar a comprender lo que realmente está en juego. Además, debería ser posible elaborar una filosofía adecuada que combine los derechos de los artistas para ganarse el sustento; que estimule la adaptación creativa; que reconozca que mucho conocimiento y mucha creatividad pertenecen a la comunidad; y que respete el dominio público. Una tercera tarea sería trasladar todo esto a un sistema suficientemente adecuado que reemplazara al actual y anticuado sistema de *copyright*.

(Traducción: Antonio Fernández Lera)

Referencias bibliográficas

BETTIG, R. V.: *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Westview Press, Boulder, 1996.

BLAKENEY, M.: «Protecting the Cultural Expressions of Indigenous Peoples under the Intellectual property Law. The Australian Experience», en GROSHEIDE, W. y BRINKHOF, J. (eds.): *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Intersentia, Amberes, 2002, págs. 151-180.

BOYLE, J.: *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, Harvard University Press, Cambridge MA / Londres, 1996.

CHOMSKY, N.: «Notes on Nafta», en DAWKINS, K.: *Nafta. The New Rules of Corporate Conquest*, Open Magazine, Pamphlet Series, Westfield (New Jersey), 1993, págs. 1-6.

COLLINS, J.: «The Problem of Oral Copyright. The Case of Ghana», en FRITH, S. (ed.): *Music and Copyright*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1993, págs.146-158.

COOMBE, R. J.: *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*, Duke University Press, Durham / Londres, 1998.

CORREA, C. M.: *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries. The TRIPS Agreement and Policy Options*, Zed Books / Third World Network, Londres / Penang, 2000.

DAOUDI, B. y MILIANI, H.: *L´aventure du raï. Musique et société*, Éditions du Seuil, París,

Fundación Telefónica

1996.

DUTFIELD, G.: «Traditional Knowledge and Folklore», en GROSHEIDE, W. y BRINKHOF, J. (eds.): *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Intersentia, Amberes, 2002, págs. 63-99.

FRITH, S. (ed.): *Music and Copyright*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1993.

FROW, J.: «Information as Gift and Commodity», en *New Left Review*, núm. 219, Londres, 1996; pp. 89-108.

GROSHEIDE, W. y BRINKHOF, J. (eds.): *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Intersentia, Amberes, 2002.

LITMAN, J.: *Digital Copyright*, Nueva York/Prometeus Books, Amherst, 2001.

MACMILLAN, F.: «Copyright and Corporate Power», en TOWSE, R. (ed.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham / Northampton, MA, 2002; 99-118.

MALM, K.: *Copyright and the Protection of Intellectual Property in Traditional Music*, Music, Media, Multiculture, Musikaliska Akademien, Estocolmo, 1998.

McCHESNEY, R. W.: *Rich Media, Poor Democracy. Communication Politics in Dubious Times*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago, 1999.

MEDIACULT: *Musik und Globalisierung*, Mediacult, Viena, 2000.

MITSUI, T.: «Copyright and Music in Japan. A Forced Grafting and its Consequences», en FRITH, S. (ed.): *Music and Copyright*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1993.

NEWTON, K. M.: *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, Macmillan, Londres, 1988.

NYERERE, J. K. (chairman): *The Challenge to the South. The Report of the South Commission*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

PÉREZ de CUELLAR, J.: *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*, Unesco Publishing, París, 1996.

RIFKIN, J.: *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*, Jeremy P. Tarcher / Putnam, Nueva York, 2000.

SAID, E. W.: *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1993.

SHIVA, V.: *Protect or Plunder? Understanding Intellectual Property Rights*, Zed Books, Londres,

Fundación Telefónica
Telefónica

2001.

SHOHAT, E. y STAM, R.: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, Londres / Nueva York, 1994.

SHULMAN, S.: *Owning the Future*, Houghton Mifflin Company, Nueva York, 1999.

SMIERS, J. : *État des lieux de la création en Europe. Le tissu culturel déchiré*, L´Harmattan, París, 1998.

?: «The Abolition of Copyrights: Better for Artists, Third World Countries and the Public Domain», en TOWSE, R. (ed.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham / Northampton, MA, 2002, págs. 119-139.

?: *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization*, Zed Books, Londres, 2003.

STRÖTER-BENDER, J.: *L´art contemporain dans les pays du Tiers-monde»*, L´Harmattan, París, 1995.

TOWSE, R. (ed.): *Copyright in the Cultural Industries*, Edward Elgar, Cheltenham / Northampton, MA, 2002.

UNESCO-WIPO: *Unesco-Wipo World Forum on the Protection of Folklore*, Phuket, Tailandia, 8-10.04.1997, UNESCO, París, 1998.

WENDLAND, W.: «Intellectual Property and the Protection of Cultural Expressions. The Work of the World Intellectual Property Organization (WIPO)», en GROSHEIDE, W. y BRINKHOF, J. (eds.): *Intellectual Property Law. Articles on Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Intersentia, Amberes, 2002, págs. 102-138.

Fundación Telefónica
Telefónica