

**S**

**OMPI-SGAE/DA/ASU/05/3**

**ORIGINAL:** Español

**FECHA:** 1 de noviembre de 2005



MINISTERIO DE INDUSTRIA Y COMERCIO DE  
LA REPÚBLICA DEL PARAGUAY



ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA  
PROPIEDAD INTELECTUAL



SOCIEDAD GENERAL DE  
AUTORES Y EDITORES

**XI CURSO ACADÉMICO REGIONAL OMPI/SGAE  
SOBRE DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS PARA  
PAÍSES DE AMÉRICA LATINA:  
“El derecho de autor y los derechos conexos en el entorno digital”**

organizado por  
la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)

conjuntamente con  
la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España

y  
el Ministerio de Industria y Comercio de la República del Paraguay

**Asunción, 7 a 11 de noviembre de 2005**

**PANORAMA ACTUAL DE LA GESTIÓN COLECTIVA EN AMÉRICA LATINA:  
MAPA DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN EXISTENTES EN LA REGIÓN**

*Documento preparado por el Sr. Carlos Fernández Ballesteros, Secretario General  
Organización Iberoamericana de Derecho de Autor (LATINAUTOR), Montevideo*

## I. FORMACIÓN HISTÓRICA

### 1. En General

Las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor o conexos, aquellas que exceden el carácter de meras asociaciones gremiales profesionales con fines reivindicativos de derechos o culturales, las que lucharon por el reconocimiento de los derechos exclusivos de los creadores sobre el control del uso de sus obras, concentrando en un solo cuerpo institucional el licenciamiento y la correspondiente recaudación de derechos por tal motivo, vieron por primera vez la luz en Francia, para permitir a los autores dramáticos parisinos obtener una remuneración por sus obras representadas en las grandes ciudades de provincia.

En un primer momento, entonces, no fue sino el alejamiento geográfico entre los autores y los escenarios donde eran explotadas sus obras, lo que dio origen a la creación de sociedades de gestión colectiva de derechos. Más tarde, en el s. XIX, pero principalmente en el XX, la aparición de nuevos modos de explotación como el fonograma o la fotocopia, así como la consagración de los derechos afines o conexos al derecho de autor – principalmente intérpretes y productores – promovió la creación de nuevas y nuevos tipos de entidades de gestión colectiva

La primera en el tiempo de todas estas sociedades está ligada íntimamente al nombre y a la acción de Caron de Beaumarchais. El autor de “*Le Mariage de Figaro*” – de cuya adaptación surgió la famosa ópera de Mozart – libró batallas jurídicas contra los teatros, que se resistían a reconocer y respetar los derechos patrimoniales y morales de los autores de obras dramáticas. Ello dio origen, siempre a iniciativa de Beaumarchais, a la fundación en 1777 – alrededor de la famosa “*soupière*” - del *Bureau de législation dramatique*, transformado más tarde en la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (SACD) que aún existe y funciona en París, la primera sociedad que se ocupó de la administración colectiva de derechos de autor.

A la SACD siguió, más de un siglo después, la *Société des gens de lettres* (SGDL) fundada por Víctor Hugo, Balzac, Dumas y otros autores franceses el 28 de abril de 1838.

Esta sociedad fue protagonista principal el año pasado del famoso fallo de la *Cour d’Appel* de París (31 de marzo de 2004) referido a los derechos morales de Victor Hugo sobre su obra cumbre “*Les Misérables*”, donde solicitó que se le reconociera un interés a accionar en dicho juicio (reclamó un Euro por toda indemnización) en defensa del interés colectivo de sus miembros.

De la SGDL francesa surgió, procurando abarcar un ámbito internacional, la Asociación Literaria y Artística Internacional (ALAI) (1883) que propició los trabajos que llevaron a la Conferencia Diplomática que adoptó el Convenio de Berna en 1886.

Pero los hechos que condujeron a una administración colectiva plenamente desarrollada sólo comenzaron en 1847, cuando el incidente del “*Ambassadeurs*”, un “*café-concert*” de la *Avenue Champs Elysées*, en París, donde dos compositores –Paul Henrion y Víctor Parizot– y un escritor, Ernest Bourget, se negaron a pagar por sus asientos y comida, al verificar que nadie manifestaba intención de pagarles por las obras que ejecutaba la orquesta. Poyados por su editor, entablaron demanda contra el establecimiento y ganaron el pleito, siendo el

propietario del “*Ambassadeurs*” condenado a pagar una importante suma de dinero por regalías. Con este fallo judicial se abrieron posibilidades nuevas para los compositores y autores de obras musicales no dramáticas.

Era evidente, sin embargo, que no les sería posible controlar y hacer valer individualmente los nuevos derechos que se les reconocían. La comprensión de este hecho dio origen en 1850 a la fundación de un organismo de recaudación, el cual poco después, en 1852, fue sustituido por la *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* (ACEM) la más antigua sociedad de gestión de derechos de autor de obras musicales que hasta hoy continúa en actividad.

A fines del siglo XIX y durante los primeros decenios del siglo pasado se formaron en casi todos los países europeos organizaciones similares. Así, en 1899 se funda la SGAE, cuya denominación actual es Sociedad General de Autores y Editores, coorganizadora junto con la OMPI del tradicional Curso regional anual sobre derecho de autor y derechos conexos el cual, sumado a los once cursos OMPI/SUISA que lo precedieron hasta 1994, celebró en el 2003 en Lima dos decenios ininterrumpidos pregonando el derecho de autor a lo largo y ancho de América Latina. El festejo se vio opacado porque por primera vez no participaba en dichos cursos su precursor e ideólogo, el Prof. Ulrich Uchtenhagen, fallecido trágicamente el 31 de enero de ese año, quien con su sociedad nacional, la SUISA, impulsó a la OMPI a llevar adelante este empeño que cobraría dimensiones de epopeya.

Es desde su mesa de trabajo, la que nos legara en su última voluntad, que le rendimos una vez más homenaje, como lo haremos siempre que en América Latina se hable de gestión colectiva de derecho de autor.

La cooperación nacida entre esas sociedades llevó a la necesidad de crear un organismo internacional que coordinase sus actividades y contribuyera a la promoción de la gestión colectiva en todo el mundo. Fue así que, en junio de 1926, los delegados de 18 sociedades se fundaron la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, CISAC, con sede en París, que hoy cuenta con más de 200 sociedades miembros.

## **2. En América Latina**

Entretanto, en América Latina se repitió el fenómeno europeo y fueron sociedades de gestión de obras dramáticas las primeras en aparecer: el 11 de setiembre de 1910 nace la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos en la Argentina, que en 1934, y hasta el día de hoy, pasó a llamarse ARGENTORES; mientras que en Brasil, en 1917, se funda la SBAT, *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Siempre en este género del llamado “gran derecho” (lo veremos más adelante) debe señalarse que la SOGEM de México, si bien fue creada en 1976, proviene de fusiones y sucesiones de sociedades desaparecidas, que se remontan a la creación de la Sociedad Mexicana de Autores Líricos y Dramáticos (SMALD), en 1902.

La más novel de las sociedades dedicadas en exclusividad a gestionar obras de autores dramáticos es la ATN, de Chile, fundada en 1995.

En el campo de las obras musicales el decanato le corresponde a AGADU, la Asociación General de Autores del Uruguay, fundada en 1929; le siguió SADAIC en la Argentina, en 1936; en Brasil se crea en 1938 la ABCA, que fue reemplazada en 1942 por la *Uniao Brasileira de Compositores* (UBC), fundada al sumarse un grupo de autores provenientes de SBAT.

El continente vio nacer así sucesivamente entidades de gestión de derechos musicales en la mayoría de sus países: SACM, en México, en 1945; en 1946 surgen SAYCO en Colombia y SBACEM en Brasil; Autores Paraguayos Asociados, APA, ve la luz en Paraguay, en 1951; APDAYC, en el Perú, en 1952; AGAYC de Guatemala, en 1954; SACVEN en Venezuela, 1955; en Brasil se forman SADEMBRA en 1956; ADDAF, dedicada exclusivamente a derechos fonomecánicos, en 1958; y SICAM, en Sao Paulo en 1960; SPAC, la Sociedad Panameña de Autores y Compositores se crea en 1972; SAYCE, del Ecuador, en 1977; AMAR, también en Brasil, en 1980; la SCD surge en Chile, en 1987 (fruto de los Cursos OMPI/SUISA); también en 1987 aparece ACDAM en Cuba; los autores musicales costarricenses fundan ACAM en San José en 1990; mientras que la sociedad boliviana SOBODAYCOM nace en 1992.

Las más recientes que se incorporaron a la CISAC han sido ACIMH en Honduras y SGACEDOM, en República Dominicana. Existen además sociedades en ciernes, que no funcionan aún como entidades de gestión colectiva debido a problemas reglamentarios, como es el caso de SACIM en El Salvador, que empero ha solicitado su incorporación a la Confederación.

Hasta aquí, las sociedades iberoamericanas de autores propiamente dichas.

En el sector de los Derechos Conexos parecería que fueron nuevamente los uruguayos los pioneros y no sólo a escala continental, pues SUDEI, fundada en 1951, figura hasta ahora como la más antigua de las sociedades de artistas intérpretes que funcionan en el ámbito internacional. También en Uruguay funciona desde 1970, como entidad de gestión colectiva para los derechos de los productores de fonogramas, la Cámara Uruguaya del Disco (CUD).

En 1937, se había fundado en Argentina una sociedad de intérpretes, pero la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI) que la sucedió y funciona hasta nuestros días, se crea en 1957. Fruto del acuerdo firmado con la Cámara de Productores Discográficos Argentinos (CAPIF) surgió más tarde AADI-CAPIF, entidad de gestión colectiva de derechos de intérpretes o ejecutantes musicales y de productores de fonogramas.

En Colombia, desde 1982 funciona ACINPRO, Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos, que junto con la sociedad nacional de autores crean la entidad recaudadora SAYCO-ACINPRO; en Brasil, del mismo tipo que la anterior, aparece SOCINPRO; en México los intérpretes crean ANDI y los productores de fonogramas SOMPROFON; AVINPRO reúne en Venezuela a artistas intérpretes y productores de fonogramas; en Bolivia encontramos ABAIEM, Asociación Boliviana de Artistas y Ejecutantes de Música, y ASBOPROFON, que es la Sociedad Boliviana de Productores de Fonogramas; en el Perú comparten el terreno de los derechos afines ANAIE y UNIMPRO; en tanto que en Paraguay funciona desde 2002 la Sociedad General de Productores Fonográficos (SGP), a la cual se unió el año pasado, 2004, la novel AIE-Paraguay, constituyendo ambas las más recientemente creadas sociedades de gestión de derechos conexos en América Latina.

Cabe señalar que las sociedades de artistas de Iberoamérica se han nucleado en FILAIE, con sede en Madrid, tal como las europeas lo habían hecho en ARTIS.

Los productores de fonogramas, por su parte, se han organizado alrededor de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI), creada en 1933, que posee en Miami su filial IFPI Latinoamérica, que reemplazó a la legendaria Federación Latinoamericana de Productores de Fonogramas y Videogramas (FLAPF) creada por inspiración de quien fuera uno de los más grandes autoristas de América Latina, Henry Jessen, a quien Ulrich Uchtenhagen apodara merecidamente “la Eminencia”.

## **II. TIPOLOGÍA DE LAS SOCIEDADES DE GESTIÓN COLECTIVA**

Los distintos tipos o clases de sociedades de gestión colectiva se gestaron a través del tiempo, según lo exigían las necesidades que fueron surgiendo para la correcta administración de las distintas categorías de obras.

Al día de hoy, esa tipología puede ser muy vasta y obedecer a distintos criterios, que incluso la hacen aparecer como casuística. A título ilustrativo, previo a todo intento de clasificación, presentaremos la panorámica que llegó a ofrecer la gestión colectiva en México, donde germinó toda una gama de variedades posibles de entidades de gestión de derechos de autor y conexos, procurando siempre respetar el acertado principio de que no exista más de una para cada categoría de derechos, lo que las coloca en una situación casi de monopolio de hecho en sus respectivas áreas de acción.

En los géneros clásicos coexisten ante todo en México la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM), la Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) para la gestión de obras dramáticas, y la Sociedad Mexicana de Productores de Fonogramas (SOMPROFON).

Junto a ellas encontramos la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (SOMAAP) y el Centro Mexicano de Protección y Fomento a los Derechos de Autor (CEMPRO), este último para los derechos de reprografía. Pero existen además la Asociación Nacional de Bailarines e Intérpretes, la Sociedad Mexicana de Directores, Realizadores de Cine, Radio, Televisión y Obras Audiovisuales (DIRECTORES), la Sociedad Mexicana de Autores de Obras Fotográficas (SMAOF), la Sociedad Mexicana de Coreógrafos (SOMECA), la Sociedad de Autores de Programas de Computación, la Sociedad Mexicana de Caricaturistas y “Eje” Ejecutantes.

Todas estas sociedades conformaron en un pasado no muy lejano la Federación Mexicana de Sociedades de Autores y Compositores (FEMESAC), hoy disuelta.

Chile configura otro ejemplo de una amalgama de sociedades, dedicadas a distintas categorías de derechos, formadas alrededor de la primigenia SCD. En Chile existen, además de la SCD (autores musicales), ATN (autores dramáticos), SCI (intérpretes), CHILEACTORES (actores), CREAMAGEN (artes visuales) y SADEL (derechos reprográficos).

## **1. Criterios para una Clasificación de Sociedades de Gestión Colectiva**

Intentaremos a continuación ensayar algunos *criterios de clasificación*, que nos permitan ubicar a los distintos tipos de sociedades de gestión según parámetros aceptados internacionalmente.

### **A) Sociedades de “Gran Derecho”, de “Pequeño derecho” y “Generales”**

Esa categorización pertenece a los primeros tiempos de la gestión colectiva, cuando ésta se aplicaba solamente al “*pequeño derecho*” de ejecución de las obras musicales no dramáticas, que se utilizaban con frecuencia mucho mayor y en lugares más numerosos, por lo que desde el punto de vista práctico no podían ser administradas individualmente. La denominación “*gran derecho*”, estuvo reservada para las obras dramáticas y dramaticomusicales, en una primera época consideradas más importantes, pues se representaban en un número relativamente controlado de lugares, siendo factible la concesión de licencias directamente por los autores.

Esta denominación se conserva por tradición, pues los conceptos de gran y pequeño derecho ya no se corresponden con los de la época de su aplicación. La noción de “derechos de ejecución” es mucho más amplia en la actualidad que cuando comenzaron a funcionar las sociedades respectivas, pues además de la ejecución pública “en vivo” comprenden el derecho de radiodifusión y el de transmisión al público en general, incluyendo los derechos fonomecánicos, correspondientes a la ejecución pública mediante grabaciones fonográficas.

Tampoco se corresponden con la importancia económica de los derechos respectivos, pues en muchos países las sumas recaudadas de la ejecución pública de los “pequeños derechos” son muy superiores a las provenientes de la utilización de obras de “gran derecho”.

Sociedad típica de “gran derecho” es la SACD, con sede en París, que como vimos fue históricamente la primera sociedad de gestión colectiva en aparecer.

a) En América Latina existen cuatro sociedades que se dedican exclusivamente a administrar “gran derecho”:

ARGENTORES (Argentina), SBAT (Brasil), ATN (Chile) y SOGEM (México).

Estas sociedades formaron en el año 2000 FEDRA, primera federación de sociedades de gestión de derechos de arte dramático.

b) Sociedades que sólo administran derechos de ejecución musical, o “pequeño derecho”, son en nuestro continente, a vía de ejemplo, APA, APDAYC, ACAM, SADAIC, SACM, SAYCO, SCD, SOBODAYCOM y SPAC.

c) Por su parte, existen también Sociedades generales, que administran los derechos correspondientes a prácticamente todas las categorías de obras, pero que principalmente se ocupan de “pequeño y gran derecho”. Es el caso en Iberoamérica de SGAE de España, SPA de Portugal, AGADU de Uruguay y SACVEN de Venezuela.

**B) Entidades Públicas o Semipúblicas y Privadas**

En cierto número de países en desarrollo, sobre todo en el Africa francófona y occidental, hay organizaciones públicas o semipúblicas de derecho de autor que administran derechos de ejecución, junto con otros derechos sobre prácticamente todas las categorías de obras. Así encontramos, entre otras, ONDA en Argelia, BMDA en Marruecos, BSDA en Senegal, COSOMA en Malawi (que viene de celebrar sus diez años de vida en plena evolución) en las cuales el Estado interviene en su creación y desarrollo, como en la designación de sus autoridades

Fue ésta la situación imperante en los países de Europa Oriental, antes de transformarse en conomías de mercado (ARTISJUS de Hungría, VAAP en la ex Unión Soviética, o JUSAUTOR en Bulgaria).

La Agencia Cubana de Derecho de Autor Musical, ACDAM, debe ser considerada una entidad de gestión colectiva de carácter público, actúa como dependencia del Instituto Cubano de la Música, siendo la única de esta naturaleza en América Latina.

Un caso de entidad semipública lo constituye en Europa la sociedad italiana SIAIE, donde el Estado tiene intervención en la designación de sus autoridades.

Se trata en todas estas situaciones de organizaciones de administración colectiva que no tienen asociados – a diferencia de lo que sucede en las sociedades de autores propiamente dichas – sino que sólo actúan, por encargo del Estado, como representantes de los compositores y letristas cuyos derechos de ejecución administran.

En América Latina, con la salvedad del caso cubano, todas las sociedades de gestión colectiva son privadas, creadas y administradas por los propios autores o artistas intérpretes, sin intervención estatal en ninguna de las etapas de su formación o desarrollo.

Existen además, en ciertos países, entidades privadas que administran derechos de ejecución al margen de las sociedades de autores, como por ejemplo BMI en los Estados Unidos de América, que es una empresa fundada por organismos de radiodifusión.

En este punto conviene detenerse en el Proyecto de ley presentado en mayo de este año ante el Congreso Nacional (Honorable Cámara de Senadores) del Paraguay, por el cual se crearía el *“Escritorio Central como entidad autárquica destinada a la recaudación, fiscalización y distribución, en común, de los derechos relativos a la comunicación pública de las obras en locales, eventos, espectáculos, por medio de radiodifusión, teledifusión o por cualquier otra modalidad”*

Este Escritorio Central se constituye en ente recaudador con personería jurídica propia, pudiendo actuar en juicio a nombre propio y *“en representación de las Entidades de Gestión Colectiva o Asociaciones y de los titulares de derechos a ellas vinculadas.”*

El Escritorio Central, dependiente de la Dirección Nacional de Derecho de Autor, organizado en la forma prevista en esta ley, no tendrá fines de lucro y será dirigido y administrado *“por las mismas Entidades de Gestión Colectiva o Asociaciones que lo integren”*. Entre sus funciones figurarían:

- Fiscalizar la comunicación pública de obras protegidas por la Ley N° 1328/98 “De Derechos de Autor y Derechos Conexos”
- Recaudar la Remuneración Compensatoria
- Distribuir las sumas recaudadas entre las entidades de Gestión Colectiva
- Presentar informe de sus gestiones a la Dirección Nacional de Derecho de Autor, en la que deberá consignar monto recaudado, gastos administrativos realizados, importe distribuido entre representantes de titulares de derechos y lista de beneficiarios finales de los derechos protegidos por la presente ley con la correspondiente constancia de los importes entregados.

El Escritorio Central contará con Fiscales propios independientes a las Entidades de Gestión Colectiva y Asociaciones que lo conforman, que deberán verificar:

a) La correcta gradación de los Usuarios dentro de la clasificación tarifaria establecida en esta ley.

b) El cumplimiento efectivo y en tiempo de los pagos de las remuneraciones compensatorias por parte de los Usuarios.

Los Fiscales, que estén en conocimiento – dice el proyecto – quedan obligados a denunciar ante la autoridad correspondiente del Escritorio Central, los casos en que las Entidades de Gestión Colectiva o Asociaciones intenten recaudar las remuneraciones unilateralmente y cualquier otra irregularidad que contravenga preceptos de esta Ley.

En líneas generales, corresponde observar que el Capítulo II del Proyecto, despoja a los autores, artistas intérpretes y ejecutantes y productores de fonogramas del Paraguay – y con ellos a sus pares del extranjero a quienes representan en virtud de los acuerdos recíprocos que los unen – del derecho de disponer de sus obras, interpretaciones, ejecuciones y producciones, estableciendo un organismo estatal que obligatoriamente gestiona sus derechos.

Se trata de una solución inédita, opuesta diametralmente al sistema establecido en los países de legislación continental o románica, como así también en los de legislación anglosajona.

Las entidades de gestión colectiva son constituidas y gobernadas por los propios titulares. No corresponde al Estado gestionar derechos que son de propiedad de personas privadas; y mucho menos establecer las tarifas por el uso de las obras y prestaciones.

La redacción del Capítulo parece inspirarse en la solución encontrada en Brasil para unificar la gestión de varias sociedades de autores, creando el ECAD (Escritorio Central de Recaudación). Pero debe recordarse que en ese país se trata de un organismo privado que, si bien creado por la ley, está constituido exclusivamente por las propias entidades brasileñas de gestión del derecho de autor, como lo veremos a continuación.

### **C) Sociedad única o pluralidad de sociedades**

Entre las conclusiones del completo estudio coordinado por la OMPI, sobre la creación y funcionamiento de organizaciones de administración colectiva, cuya versión actualizada a cargo de Mihály Ficsor ha sido publicada recientemente, se consagra que, por regla general, *debería existir una sola organización en cada categoría de derechos en un mismo país*. Los casos de México y Chile, ejemplificados más arriba, constituyen modelos de tal principio. La existencia en un Estado de varias entidades en el mismo campo puede reducir, o hasta eliminar, las ventajas de la gestión colectiva de los derechos, tanto en perjuicio de los titulares como de los usuarios de las obras o prestaciones.

Existen empero en América dos casos de coexistencia en un territorio nacional de varias sociedades de autores dedicadas a gestionar las mismas categorías de obras. El primero es Estados Unidos, donde tres organizaciones gestionan derechos de ejecución musical: ASCAP, BMI y SESAC.

El otro caso, Brasil, es más singular, pues si bien la diversidad de sociedades es mayor – en Informe publicado por la OMPI se registran once sociedades de gestión de derechos de ejecución pública – la ley de derecho de autor brasileña las obliga a crear una Oficina Central, o “Escritório” para recaudar y distribuir los derechos. Esa oficina es el ECAD, *Escritorio Central de Arrecadacao e Distribucao*, que empezó a funcionar en 1977, a través del cual las sociedades de ejecución pública ejercen un monopolio de derecho, siendo en la práctica la única entidad que, en el género de la ejecución pública, gestiona colectivamente derechos en el Brasil en nombre de todas las sociedades.

### **D) Entidades que gestionan derechos en más de un territorio**

Hemos encontrado tres casos que ilustran esta situación; dos de ellos son sociedades de autores que, por acuerdo de los administrados o mandato especial, gestionan derechos fuera de su territorio nacional; el tercero se trata de un organismo creado especialmente para cubrir la gestión colectiva en varios países que por sus características en cuanto a tamaño, vínculos políticos y comerciales, así como la inexistencia hasta el momento de una gestión regular, justificaban ensayar tal sistema.

Los casos son:

a) APRA (Australasian Performing Rights Association) Cubre en su gestión los territorios de Australia, Nueva Zelanda, Kiribati, Nauru, Papua Nueva Guinea, Ross, Samoa Occ., Tuvalu, y las Islas Ashmore, Cartier, Christmas, Heard, Macquarie, McDonald, Nioué, Norfolk, Cocos, Fidji, Salomon y Tokelaou. (Información de 1997);

b) ACAM, en Costa Rica, en su carácter de Agente Local de LATINAUTOR, gestiona por mandato de esta Organización derechos de reproducción mecánica en todo el territorio de Centroamérica; y

c) El Sistema Regional para la Administración de la Gestión Colectiva en el Caribe o CCL (*Caribbean Copyright Link*) Se trata de un proyecto promovido por la OMPI y auspiciado por los Gobiernos de los países del Caribe anglófono o West Indies, con sede en Trinidad y Tobago, donde se ha instalado la Secretaría General del CCL. Por el momento son miembros Trinidad y Tobago, Barbados, Jamaica y Saint Lucia. La instrumentación técnica del sistema surgió de un proyecto de cooperación OMPI/SGAE, correspondiendo a la sociedad española desarrollar un SGS (Sistema de Gestión de Sociedades) adaptado especialmente para el caso.

### **E) Entidades que gestionan Derechos de ejecución, Derechos de reproducción mecánica o ambos**

Los derechos de reproducción mecánica - comúnmente llamados “fonomecánicos” - provienen del derecho que tiene el autor a autorizar la reproducción de su obra en forma de grabaciones (fonogramas o fijaciones audiovisuales) producidas “mecánicamente”. El más característico y de mayor importancia económica de estos derechos es el que tienen los autores y compositores de obras musicales respecto a la grabación sonora de tales obras. Algunas sociedades o entidades no se ocupan de gestionar “derechos fonomecánicos” – los cuales quedan generalmente en manos de los editores – dedicándose solamente a los derechos de ejecución pública. Tales son los casos de SACEM en Francia o PRS en el Reino Unido, o como lo fueron hasta hace poco tiempo la mayoría de las sociedades latinoamericanas. Hoy se mantienen en esa situación sociedades como APA de Paraguay y SAYCE de Ecuador, que no gestionan tales derechos.

Existen sociedades que, por el contrario, se dedican únicamente a la gestión de derechos fonomecánicos. En América Latina debe incluirse dentro de esta categoría a ADDAF, de Brasil, (Asociación Defensora de Derechos Autorales Fonomecánicos) sociedad de autores independiente, nacida para ese fin específico.

En otros países se han creado organizaciones o entidades dedicadas exclusivamente a la administración de los “derechos de reproducción mecánica”, como sucede con AUSTROMECHANA en Austria, SDRM en Francia, MCPS en el Reino Unido, NCB para los Países Nórdicos y AMRA en los Estados Unidos, sociedades que administran al mismo tiempo los derechos de los autores y de los editores de obras musicales. En los Estados Unidos funciona notoriamente en este género la Harry Fox Agency, que es un agente de editores musicales.

Las organizaciones administradoras de derechos de reproducción mecánica se agruparon en una Oficina Internacional, conocida bajo la sigla francesa BIEM (*Bureau International pour la Edition Mécanique*), fundada en 1929, que actúa como órgano centralizador de negociación de regalías con la industria fonográfica. Existe un contrato básico entre el BIEM y la IFPI, que se revisa periódicamente y se pone en práctica por medio de contratos individuales celebrados entre las sociedades nacionales miembros del BIEM y cada productor fonográfico.

Finalmente, existen sociedades que, además de los derechos de ejecución pública, también gestionan los llamados “fonomecánicos”, como GEMA (Alemania) o SUIISA (Confederación Suiza), en Europa, o como SGAE, SADAIC, SACM, SCD y AGADU en Iberoamérica.

Un fenómeno reciente, en este último género, lo constituyen ciertas sociedades latinoamericanas que no gestionaban originariamente tales derechos, pero pasaron a hacerlo al convertirse en Agentes Locales de LATINAUTOR, precisamente para ocuparse – entre otras cosas – de los “derechos fonomecánicos” que a esa Organización le fueron encomendados gestionar por aquellas de sus sociedades miembros que los detentan (ADDAF, AGADU, SACM, SACVEN, SADAIC, SCD y SGAE)

Son hoy Agentes Locales de LATINAUTOR para sus respectivos territorios, ADDAF (Brasil), APDAYC (Perú), SAYCO (Colombia), SACVEN (Venezuela) y SOBODAYCOM (Bolivia); en tanto ACAM (Costa Rica) lo es para toda Centroamérica.

#### **F) Sociedades de autores y de editores**

El gran precursor de los Cursos Regionales sobre Derecho de Autor en América Latina, Prof. Ulrich Uchtenhagen, ha abundado con sapiencia en la importancia cultural del editor, sosteniendo que en todos los ámbitos, ya sea musical, literario o audiovisual, nuestra vida cultural sufriría un empobrecimiento sin límites sin la actuación de los editores, porque faltaría quien tomara a su cargo el riesgo de la producción y la difusión.

El editor halla su derecho a la existencia en la vacilación de los autores de no querer ocuparse ellos mismos de la difusión de sus obras. Gracias a los editores el público dispone de una amplia oferta de obras literarias y artísticas. Sin el poder empresarial y el espíritu emprendedor de los editores, la mayoría de las obras nunca llegaría al conocimiento del público, son las palabras del gran maestro helvético.

Ello se da notablemente en el campo de la música, donde más del 90% de las obras que constan en las planillas, tanto de ejecución pública como de emisión, de las sociedades de gestión, han llegado al público gracias a los editores musicales.

Esto es válido no solamente con respecto a la música contemporánea. En el imperio clásico de los sonidos el porcentaje de las obras editadas es probablemente aún más elevado.

Las obras de Haydn – nos dice Uchtenhagen – que no se imprimieron en vida del gran compositor, se quedaron largos decenios en un archivo cualquiera, cubriéndose de polvo, hasta que algún día fueron descubiertas por un musicólogo y ofrecidas a un editor para salvarlas del olvido. La Pasión según San Mateo, de Juan Sebastián Bach, no habría permanecido todo un siglo en el olvido si en aquel entonces un editor se hubiera esforzado por su divulgación.

Lo dicho por Uchtenhagen encuentra plena aplicación en el continente europeo, donde la convivencia de autores y editores se ve reflejada en la admisión de los editores como miembros de las sociedades autorales, representando a los autores que les han cedido sus derechos. Así sucede, a vía de ejemplo, en las dos grandes sociedades que han copatrocinado los Cursos Regionales para América Latina con la OMPI, SUISA y SGAE.

Este auspicioso fenómeno no se ha dado plenamente en América Latina, donde la relación autor-editor se enmarca en una historia de disputas, desencuentros y desconfianza mutua que ha provocado un verdadero cisma entre ambos sectores.

Puede decirse que la única sociedad donde, desde su creación, operó una integración pacífica entre autores y editores, tal vez por la preeminencia de éstos, fue en la UBC de Brasil, convivencia que hoy se ha transferido a ABRAMUS.

No obstante ello, dos experiencias merecen destacarse, si bien una puede decirse que está aún en ciernes. La primera ocurre en SAYCO (Colombia), donde desde hace cinco años existe un proceso de integración, aceptándose mediante un acuerdo con ACODEM (Asociación Colombiana de Editores Musicales) que dos puestos en la Comisión Directiva fueran ocupados por representantes de los editores. Previamente, siempre en Colombia, se había creado una sociedad de gestión colectiva integrada únicamente por editores musicales, SONATA, que no prosperó y cedió paso al proyecto de integración de los editores en SAYCO.

El otro caso a destacar es la solicitud de los editores musicales que operan en Costa Rica y Centroamérica de incorporarse a ACAM, que se encuentra a consideración de esta sociedad.

A título informativo, en Brasil existe la Asociación Brasileña de Editores de Música, ABEM, con sede en Sao Paulo, la cual no forma parte del ECAD por no tratarse de una entidad de gestión, sino de carácter gremial.

### **G) Sociedades de gestión de obras de arte plásticas o visuales**

Este tipo de gestión está vinculado al “*droit de suite*”, derecho consagrado en el párrafo 1) del Artículo 14<sup>ter</sup> del Convenio de Berna, por el cual los autores de obras de arte originales podrán obtener una participación en las ventas posteriores a la primera cesión de la obra por el autor. Este derecho lo deja Berna librado a la legislación nacional, por lo que no todos los países latinoamericanos lo otorgan, como es el caso de la Argentina.

Hoy la actuación de las entidades de gestión que nuclean a los artistas plásticos – en realidad deberían denominarse “autores plásticos” – excede la mera administración del “*droit de suite*”.

Una vez más ha sido Europa la pionera en este género de sociedades, siendo las más notorias BILD-KUNST en Alemania, SPADEM en Francia, HUNGART en Hungría y nuestra conocida VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) de España.

Esta última, en coordinación con la CISAC - particularmente con su Delegación Regional para América Latina - ha llevado adelante una importante labor de cooperación y promoción en nuestra región, donde a su inspiración nacieron sociedades como APSAV (Asociación Peruana de Artistas Visuales) y AUTORARTE en Venezuela, ambas autorizadas a funcionar en 1999. Previamente existían en Chile CREAMAGEN (Sociedad de Gestión de los Creadores de Imagen Fija), que funciona desde 1997, SOMAAP en México, desde 1998.

Siguieron luego ADAVIS en Cuba, desde el 2002, y AUTVIS en Brasil. En proceso de incorporación se encuentran ARTEGESTIÓN en Ecuador y SCAV en Colombia. En el caso de APEU, asociación gremial de los “pintores y escultores” del Uruguay, pero representativa de todos los géneros de las artes plásticas en el país, la entidad firmó un acuerdo con AGADU por el cual ésta, en tanto sociedad “general”, se hace cargo de la recaudación de derechos que correspondan por el “*droit de suite*” como por reproducción reprográfica.

Estas asociaciones se han reunido en CLAVIS, Centro Latinoamericano de Artistas Visuales, con sede en México.

En Informe publicado por la OMPI, figura en Bolivia la Sociedad Boliviana de Artistas Plásticos, de cuyo funcionamiento no se tiene mayor información. No existe en cambio asociación de artistas plásticos en Paraguay, país que sin embargo tiene consagrado en su legislación el “*droit de suite*”.

#### **H) Entidades de gestión de derechos de reproducción reprográfica**

Agrupadas a partir de 1988 en IFRRO (Federación Internacional de Organizaciones de Derechos Reprográficos), estas sociedades cobraron gran impulso principalmente en los países nórdicos, donde surgieron KOPIOSTO en Finlandia y KOPINOR en Noruega, entre otras, mientras que en los Estados Unidos se creaba el *Copyright Clearance Center* (CCC), y en España CEDRO.

En América Latina se conocen la Asociación Brasileña de Derechos Reprográficos (ABDR) primera sociedad de este tipo en nuestro continente; el Centro Mexicano de Protección y Fomento a los Derechos de Autor (CEMPRO), que funciona desde 1998; mientras que CEDER en Colombia fue autorizada en el 2000. También en esa época aparecieron CADRA en la Argentina y SADEL en Chile. En el Uruguay se acaba de aprobar el funcionamiento de AUTOR (Asociación Uruguaya para la Tutela Organizada de derechos Reprográficos); están previstas AEDRA en Ecuador y APDRA en Panamá, al tiempo que se preparan sociedades similares en Costa Rica y Paraguay.

En este campo de los derechos reprográficos ha tenido un rol importante de difusión y concientización, como también de apoyo, el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC, donde se puede recabar mayor información al respecto.

#### **I) Entidades de gestión colectiva de Derechos Conexos o Afines**

El derecho a remuneración o el derecho exclusivo de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas, respecto de la radiodifusión y la comunicación al público de sus ejecuciones grabadas en fonogramas o de sus fonogramas, respectivamente, es de naturaleza similar, desde el punto de vista práctico, a la de los llamados “derechos de ejecución” de los autores y compositores de música, por lo cual se deduce que este derecho también puede ejercerse únicamente por un sistema adecuado de administración colectiva.

En la mayoría de los países en que se reconoce tal derecho, los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas han creado organizaciones conjuntas de gestión colectiva, de lo cual son ejemplo en América Latina SOCINPRO, en Brasil (si bien últimamente ha cambiado su denominación por Sociedad Brasileña de Administración y Protección de Derechos Intelectuales, para darle un sesgo autoral que hasta entonces no tenía); y ACINPRO en Colombia.

Existen además, obviamente, entidades dedicadas en exclusividad a uno u otro de estos tipos de derechos conexos, como sucede en la Argentina con AADI, Asociación Argentina de Intérpretes, y con CAPIF, la Cámara Argentina de Productores de la Industria Fonográfica; o en Uruguay, donde como vimos funcionan SUDEI de intérpretes y la CUD para los productores. Lo mismo sucede en Bolivia, donde coexisten ABAIEM, para los Artistas Intérpretes y Ejecutantes de Música, y ASBOPROFON para los productores; en Perú sucede lo mismo con ANAIE y UNIMPRO o en Brasil con la Asociación de Intérpretes y Músicos, ASSIM o la Asociación Brasileña de Productores de Discos (Fonogramas), la ABPD. En Paraguay, el campo de la gestión de los derechos afines se ha completado al crearse AIEParaguay, que vino a acompañar a la SGP de productores de fonogramas.

La diversidad de sociedades existente en Brasil permite además encontrar el caso inusual de sociedades mixtas de derechos de autor y conexos. Tal es el ejemplo que ofrecen ABRAC, Asociación Brasileña de Autores, Compositores, Intérpretes y Músicos, como también ANACIM, Asociación Nacional de Autores, Compositores e Intérpretes de Música, ambas miembros de ECAD.

La forma como estas entidades han organizado sus sistemas de recaudación, nos lleva a un nuevo criterio de clasificación.

#### **J) Sociedades con sistemas de recaudación individual o conjunta**

La regla general es que cada entidad de gestión colectiva recauda los derechos correspondientes a los repertorios nacional y extranjeros que administra.

Incluimos esta categorización para contemplar los casos en que, sea por acuerdo o por disposición legal o reglamentaria, una sociedad se hace cargo de la recaudación de los derechos que corresponden a otra o a varias de sus hermanas, sea en el campo del derecho autoral, de los conexos o de ambos.

En el campo de los derechos autorales, hemos visto ya las situaciones creadas en Brasil con el ECAD, ente recaudador y distribuidor de derechos de ejecución pública, creado por la legislación brasileña para ocuparse de las regalías de todas o las principales sociedades brasileñas; y el caso del CCL para las sociedades de los Estados del Caribe anglófono, si bien se encuentra en etapa de preparación.

Las situaciones más comunes de *recaudación conjunta* se dan *entre sociedades de derechos de autor y de derechos conexos*. En algunos casos, la recaudación común ha sido impuesta por la legislación misma, mientras en otros ha sido fruto de acuerdos entre las diversas entidades.

#### **a) Soluciones impuestas legal o reglamentariamente:**

se ubican aquí los casos de

- Bolivia, donde el Reglamento de la Ley de Derecho de Autor, aprobado por el Decreto Supremo N° 23907, de 7 de diciembre de 1994, preve en su Artículo 27, Numeral 9, que la sociedad autoral, SOBODAYCOM, junto con las entidades que nuclean a los artistas intérpretes (ABAIEM) y a los productores de fonogramas (ASBOPROFON) deberán constituir

un ente recaudador común encargado de convenir y cobrar los derechos y/o remuneraciones de los derechos de representación o de ejecución pública consagrados por la Ley y el Reglamento.

Dicho ente pasó a denominarse ASA, tomando la inicial de cada entidad.

- Ecuador.- La ley de Propiedad Intelectual N° 83, de 19 de mayo de 1998, contiene dos disposiciones relativas a recaudación conjunta de derechos:

Art. 111 - Se establece que si existieren dos o más sociedades de gestión colectiva por género de obra, deberá constituirse una entidad recaudadora única, a ser creada por las sociedades o, en su defecto, por la Dirección Nacional de Derechos de Autor.

Disposición Transitoria DÉCIMA PRIMERA, según la cual:

Independientemente de la recaudación de los derechos patrimoniales por la respectiva sociedad de gestión, la recaudación de los derechos económicos por comunicación pública realizado a través de cualquier medio, de obras musicales con o sin letra y dramático musicales, estará a cargo de una entidad única conformada por la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos SAYCE y la Asociación de Productores de Fonogramas del Ecuador ASOTEC, entidad única que recaudará a título de gestión colectiva.

Hasta que entre en funcionamiento la entidad única recaudadora, SAYCE continuará recaudando estos derechos.

#### **b) Por acuerdo entre las Sociedades intervinientes**

Argentina: AADI (artistas intérpretes) y CAPIF (Cámara de Productores de la Industria Fonográfica) se unieron a los efectos de la recaudación en "AADI-CAPIF" Colombia: La sociedad de autores SAYCO y la de intérpretes y productores ACINPRO, crearon para el cobro de derechos la organización "SAYCO-ACINPRO", ORSA.

Uruguay: Desde 1980, AGADU, la Asociación General de Autores del Uruguay, es la única entidad que recauda derechos de autor y conexos en el territorio nacional, incluyendo por mandato los que corresponden a la Sociedad de artistas intérpretes SUDEI, y a la Cámara Uruguaya del Disco CUD.

## **2. Casos especiales**

### **A) Gestión Colectiva de los Derechos sobre las Obras Audiovisuales**

El camino hacia una administración colectiva viable de los derechos afectados por las retransmisiones por cable de programas radiodifundidos quedó abierto cuando se funda en Ginebra, en diciembre de 1981, la Asociación para la Administración Colectiva Internacional de las Obras Audiovisuales (AGICOA). Los miembros de la Asociación son asociaciones y sociedades nacionales de productores de obras audiovisuales para la administración y/o recaudación de regalías relativas a tales obras, y la Asociación asume en lo esencial dos tareas principales: las negociaciones sobre retransmisión por cable de obras audiovisuales incluidas

en su repertorio (en cooperación con sus organizaciones nacionales afiliadas), y la distribución entre los titulares de derechos de las cantidades percibidas en su nombre por las sociedades recaudadoras nacionales competentes.

Conforme a este contrato, las empresas de transmisión por cable efectúan un pago global por la utilización del repertorio representado por las organizaciones de titulares de derechos, y estas últimas son garantes contra eventuales reclamaciones de terceros.

En lo que respecta a América Latina, por acuerdo dentro de AGICOA, tales tareas le han sido confiadas a EGEDA, de España.

### **B) Administración Colectiva de los derechos por copia privada**

Los estudios realizados han demostrado más allá de toda duda razonable, que la generalizada realización de reproducciones de grabaciones sonoras en los hogares para fines privados (“grabación en el hogar”) perjudica gravemente los intereses legítimos de los autores.

Los países que han introducido una remuneración por copia privada reconocen que la misma se justifica tanto respecto de las grabaciones sonoras como de las audiovisuales. La obligación se impone a los fabricantes e importadores de los equipos de grabación y los soportes vírgenes.

La recaudación se efectúa por organizaciones especiales creadas con ese fin o por las entidades de gestión de derechos de ejecución ya existentes, las cuales a su vez las distribuyen a las organizaciones que representan a las demás categorías de titulares de derechos. Es lo que sucede en España, donde SGAE recauda los derechos por copia privada para sus asociados como también para los de AIE (Artistas Intérpretes y Ejecutantes)

En América Latina la remuneración por copia privada sólo ha sido incorporada en las legislaciones de Ecuador, país éste que ha sido el primero en aprobar y publicar tarifas por este concepto; y Paraguay, pero no existe aún experiencia en cuanto a la recaudación de este rubro.

### **C) Gestión colectiva *on line***

Días pasados, en Chile, se acaba de lanzar el primer sistema nacional de descarga de música por Internet, presentado conjuntamente por la Feria del Disco y la Sociedad Chilena de Derechos de Autor (SCD), el cual permite adquirir archivos de audio a un precio razonable. Ello convierte a Chile en el primer país de Sudamérica en experimentar con esta nueva propuesta digital.

Las descargas de música se realizarán a través del sitio oficial de la Feria del Disco, que inicialmente dispone de un catálogo digitalizado de 30 álbumes. El precio inicial por cada canción será de \$580, valor que podría sufrir variaciones de acuerdo al desarrollo del negocio.

### **III. LA GESTIÓN COLECTIVA INTERNACIONAL**

Las sociedades autorales, en tanto entidades de gestión colectiva, además de su obligación natural hacia los autores nacionales que les han cedido la responsabilidad de gestionar su repertorio, se han convertido cada vez más en un instrumento idóneo fundamental para asegurar en sus respectivos territorios la administración de las obras extranjeras y, con ello, el cumplimiento del principio del trato nacional a que obliga el Convenio de Berna como el acuerdo sobre los ADPIC de la OMC. En virtud de este principio, los Estados parte (Berna) o Miembros (OMC), deben conceder a los nacionales de los demás Miembros un trato no menos favorable que el que otorguen a sus propios nacionales con respecto a la protección de la propiedad intelectual de que se trate. Dicho de otra manera, en nuestro caso las obras extranjeras deben gozar en el territorio de cualquier Estado parte o Miembro del mismo grado de protección de que gozan las nacionales.

Sobre este último punto, el Acuerdo sobre los ADPIC, en nota especial contenida en su texto, aclara que *“A los efectos de los artículos 3 (trato nacional) y 4 (trato de la nación más favorecida) la “protección” comprenderá los aspectos relativos a la existencia, adquisición, alcance, mantenimiento y observancia de los derechos de propiedad intelectual, así como los aspectos relativos al ejercicio de los derechos de propiedad intelectual de que trata específicamente este Acuerdo.”*

En consecuencia, particularmente en el área de las obras musicales, la observancia estricta del trato nacional solamente puede hacerse efectiva mediante el funcionamiento correcto y transparente de las sociedades de gestión nacionales, en lo que tiene que ver con el control, la recaudación y la correcta liquidación y distribución de los derechos que corresponden por la utilización del repertorio extranjero.

Es por ello que la gestión internacional se ha convertido en una de las principales funciones de las sociedades de autores y objeto de seguimiento, en primer lugar, por parte de los Gobiernos, dadas las repercusiones que una inadecuada gestión de los repertorios extranjeros podría tener en el marco de las relaciones comerciales internacionales a través del Consejo de los ADPIC y eventualmente del Órgano de Solución de Diferencias de la OMC.

En este sentido, no debe olvidarse que fue una sociedad de gestión colectiva, la IMRO de Irlanda la que promovió en la OMC – a través de los carriles procedimentales de la Unión Europea – el primer caso de denuncia contra un Estado distinto del propio y no miembro de la Unión Europea – paradójicamente los Estados Unidos, el gran impulsor de trasladar la observancia de la propiedad intelectual hacia la órbita del GATT primero y la OMC después – por supuesto incumplimiento de las normas del Convenio de Berna.

El tema tuvo que ver con las exenciones al derecho de autor introducidas o intentadas introducir en numerosas legislaciones nacionales, que obliga a las entidades de gestión colectiva a montar guardia permanente para evitar excesos que atenten contra los derechos de los autores, excediendo las salvaguardias consagradas en el Convenio de Berna e incorporadas al Acuerdo sobre los ADPIC. Al decir salvaguardias nos referimos fundamentalmente a la “prueba de los tres criterios” o “regla de los tres pasos” o de las “condiciones acumulativas”, léxico este último preferido por la Prof. Delia Lipszyc (Art. 9.2 del Convenio de Berna y Art. 13 del ADPIC).

En este caso, la IMRO consideró que enmiendas introducidas a la Ley de Derecho de Autor de los Estados Unidos constituían una violación de las obligaciones de ese país con arreglo al Acuerdo sobre los ADPIC – particularmente las referidas a los artículos 11 y 11bis del Convenio de Berna –, que las mismas perjudicaban especialmente a las obras de sus nacionales irlandeses utilizadas en el territorio americano y que, en consecuencia, se debía recomendar a los Estados Unidos que reformaran su legislación interna en conformidad con sus obligaciones internacionales. El final de esta historia – ocurrida entre 1999 y 2000 – es por todos conocida, aún se habla de ella y no es objeto de esta presentación.<sup>1</sup>

A este respecto, la CISAC se encuentra abocada a la puesta en marcha del CIS (sigla en inglés del Sistema Común de Información), donde los viejos instrumentos siguen siendo aplicados pero adaptados al nuevo escenario. Así, la lista CAE se transforma en IPI (Información sobre las Partes Interesadas) y la WWL en WID (*Works International Data*), este último convertido en un Nodo de acceso de obras al sistema.

Esto nos lleva a la documentación e identificación de las obras en las redes digitales, como elemento indispensable para asegurar la vigencia de la gestión colectiva – por muchos discutida – en el nuevo escenario cibernético.

### **1. La Gestión Colectiva Internacional en la Era Digital: El CIS y LATINAUTOR**

Como este tema específico es abordado a lo largo de este Curso, nos limitaremos a los aspectos que tienen que ver con el ámbito iberoamericano, dentro del cual se mueven las sociedades latinoamericanas, incluyendo la sociedad nacional APA.

La fantástica aceleración de las innovaciones tecnológicas operada en este final del siglo XX coloca a los profesionales de la música frente a dos realidades opuestas. Por un lado, disponen de la posibilidad de crear a través de procesos más rápidos y económicos, al tiempo que de alcanzar un público jamás soñado, sin barreras ni fronteras. Por el otro, enfrentan la amenaza que esas tecnologías representan para el derecho a disponer de su propiedad y de controlar y recibir los frutos por la utilización de su trabajo.

La aparición de las modernas técnicas digitales, que son colocadas a disposición del público en progresión geométrica, inexorables y convergentes, constituyen aún un mayor desafío, pues ellas cambiaron la forma de crear, difundir, reproducir, administrar y controlar el uso de las obras literarias y artísticas.

Para atender esas exigencias las sociedades autorales han debido dotarse de una infraestructura, de la cual ya no pueden prescindir, adecuada al desempeño de sus funciones de recaudar la remuneración derivada de la utilización de las obras que administran y de repartir esos dividendos entre sus socios o representados; infraestructura que incluye, entre otras cosas, una documentación ordenada, con un sistema de identificación de obras estandarizado, reglas de cobranza objetivas y transparentes, un catastro ordenado de sus clientes, reglas de repartición basadas en el principio de equidad; en suma, en el mundo de las modernas técnicas digitales las sociedades de autores deben operar amparadas por un

<sup>1</sup> Puede consultarse el Informe del Grupo Especial de la OMC sobre el caso, publicado el 15 de junio de 2000.

instrumental técnico que, si bien implica una inversión importante, ofrece la posibilidad de una administración eficiente y moderna, al tiempo que una reducción progresiva de los costos de gestión, reivindicación cada vez más frecuente al día de hoy.<sup>2</sup>

Con esta realidad como telón de fondo, las sociedades de autores y la Confederación que las agrupa – Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) – cobraron clara conciencia de la encrucijada en que se encontraban. Fue así que, como respuesta a los desafíos presentados a la gestión colectiva en este nuevo siglo, nació en el seno de la citada Confederación un ambicioso proyecto tendiente a proporcionar a los autores la mejor defensa de sus intereses ante el advenimiento del ambiente digital; fue paradójicamente este mismo ambiente – tal como sucediera a principios de siglo con el descubrimiento de las vacunas inmunizadoras – el que proporcionó a la gestión colectiva lo que hasta ahora aparece como el mejor instrumento para atender los reclamos que esta singular era tecnológica impone.

El Congreso de la CISAC celebrado en Washington en setiembre de 1994, lanzó el Plan CIS (*Common Information System*) ya mencionado, con el fin de normalizar los procesos de gestión y su documentación asociada dentro de toda la comunidad de sociedades autorales miembros y en las relaciones de éstas con las industrias y organizaciones culturales y del entretenimiento.

El siguiente Congreso, en París 1996, vio ya la consagración de LATINAUTOR como Agencia Regional de Documentación del CIS, o sea, como la primera puerta o nodo de ingreso de obras al nuevo sistema. La Organización Iberoamericana de Derecho de Autor, como también se llama, nuclea a la mayoría de las sociedades latinoamericanas, además de SGAE de España y SPA de Portugal.

A LATINAUTOR la siguieron, entre otras, NORDOC creada por las sociedades nórdicas, SONGCODE, que luego fuera reemplazada por FAST-TRACK (la más reciente red digital de sociedades de autores, integrada por SGAE, SACEM, SIAIE, GEMA Y BMI), CASH y luego en el Asia.

La filosofía que acompaña estos institutos se basa en la creación de una gran base de datos virtual que permitirá a las sociedades dedicarse con mayor perfección al repertorio nacional de cada una de ellas; para alcanzar esa finalidad, fue necesario diseñar un proyecto compuesto por diversas especificaciones y controles de calidad, cuyas metas, en forma resumida, serían las siguientes:

a) fortalecer y sistematizar la identificación de las obras, de sus titulares y de los contratos, mediante el establecimiento de sistemas de numeración o codificación certificados por la ISO (Organización Internacional de Normalización). Un paso trascendental en este campo ha sido la aprobación del Código Internacional Normalizado para Obras Musicales (ISWC) por parte de dicha Organización, con lo cual una obra musical ya puede ser identificada por cualquier persona en cualquier parte del mundo.

<sup>2</sup> Vanisa Santiago. Documento OMPI. Seminario para Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa. Río de Janeiro, 1998

Dentro del sistema ISWC, a cada obra musical se le asigna su propio número de identificación único, homologado por la ISO, del mismo modo que el ISBN es el identificador único para los libros o el ISSN para las revistas.

Se asigna un número único de identificación internacional para una obra determinada y únicamente a ella. El número ISWC garantiza que una obra musical pueda ser reconocida más fácilmente – y que el creador sea mejor remunerado por la utilización de la misma – en cualquier parte del mundo. Al permitir una identificación más rápida y más precisa, el ISWC cumple su principal objetivo de facilitar el seguimiento de los derechos de los autores, compositores y editores.

Por el momento, el número ISWC favorece una normalización más amplia de los procedimientos para el intercambio de información entre las sociedades miembros de la CISAC y, por consiguiente, para que los derechos se distribuyan más rápidamente y de forma más eficiente. En un futuro próximo, por ejemplo cuando se traduzca en un código de barras o se una con otros códigos internacionales normalizados, como el Código internacional normalizado para grabaciones (*international standard recording code – (ISRC)*) u otros sistemas que están actualmente en desarrollo, el ISWC permitirá el reconocimiento totalmente automático de la utilización de obras musicales en cualquier medio, lo cual además también simplificará y aumentará la rapidez de los registros ante las sociedades de autor de la utilización de obras protegidas en emisoras de radio y televisión (*cue sheets*).

b) armonizar los datos que son enviados por las distintas sociedades, unas a las otras, como también en lo que se refiere al intercambio con los usuarios;

c) construir una infraestructura que permita coordinar las normas de comunicación y preparar el establecimiento de un sistema de intercambio electrónico de información, utilizando las redes de telecomunicaciones existentes;

d) crear una base de datos “virtual”, conformada por el conjunto de datos de las sociedades que estén conectadas entre sí. Cada información dentro de ese sistema será generada y administrada por la sociedad que estuviera más cerca de su creación, esto es, que cada sociedad será responsable por la información de su repertorio nacional.

Con el entorno de estos objetivos, cada Asociación Regional ha ido adaptando su herramienta tecnológica con miras a asegurar la documentación fehaciente de cada obra de su repertorio – el iberoamericano el segundo en el mundo y en plena expansión tanto en calidad como en cantidad – y favorecer que los titulares, autores o derechohabientes, se junten con la justa remuneración que corresponde al uso de sus obras sea en el espacio analógico como en el digital.

Así, LATINAUTOR, pese a la disparidad de desarrollo que presentan sus sociedades miembros, se ha dotado de una nueva herramienta, LATINNET, que sustituye a la base de datos centralizada inicial, ubicada originariamente en el Centro Regional de Miami. Desarrollada técnicamente por SGAE (tal como sucede con la relación CISAC – Lista CAE – SUISA) LATINNET se basa en un fortalecimiento de las respectivas bases de datos nacionales de cada sociedad, las cuales a través de un motor de búsqueda que las recorre permite solucionar los conflictos de identificación que son tan comunes y perjudiciales a la gestión colectiva.

En estos momentos, LATINNET, merced a la acertada instalación de una *Task Force* que actúa como “back office” de los departamentos de documentación e informática de las sociedades, ha logrado superar todos los conflictos derivados de numeración de las obras y se encamina a paso seguro hacia la solución de las diferencias por razones de reparto. Ello conducirá a un saneamiento total del repertorio iberoamericano de “alta rotatividad” (AR), el cual estará definitivamente identificado para recorrer las redes digitales sin lugar a confusiones en cuanto a la identidad de sus titulares y a los porcentajes que corresponden a cada uno por la utilización de cada obra.

En la etapa más avanzada de este proceso se encuentran, además de la propia SGAE, cinco sociedades latinoamericanas: AGADU, SADAIC, SACVEN, SAYCO y SCD.

Este proceso favorable que con esfuerzo y sacrificio han emprendido con resultado tan favorable las sociedades iberoamericanas, tiende además a que muchas sociedades importantes se sensibilicen de los problemas que aquejan a las menos evolucionadas; que se interioricen de la realidad de un repertorio clásico sin igual, desconocido para muchas entidades que se han transformado en verdaderas máquinas de recaudar, ausentes de la realidad en la que actúan.

A título de ejemplo, tragicómico si los hay, recordamos la carta que permanece enmarcada en las paredes de SADAIC, Argentina, enviada por la entonces Presidente de BMI (USA) Ms. Frances W. Preston a la figura mítica del tango rioplatense, Carlos Gardel, de los pocos de su época que triunfara en Broadway y Hollywood. Gardel, como es sabido por los varios miles que en ambas márgenes del Plata lo lloran todas las mañanas al escucharlo, falleció en un trágico accidente en el Aeropuerto de Medellín, el 24 de junio de 1935. En el mismo acto murió Alfredo Le Pera, coautor con Gardel de innumerables canciones que pasaron a engalanar el repertorio inmortal del tango y la canción criolla, entre ellas la bellísima y archiconocida “El Día que me Quieras”. Sendas cartas, remitidas por BMI a ambos coautores en Junio 4 de 1996, o sea pocos días antes de cumplirse los 61 años de la trágica desaparición de ambos, rezan lo siguiente:

*“Estimado Carlos (“Estimado Alfredo”):*

*Fue una lástima que usted no haya podido estar con nosotros en San Antonio para nuestra cena de Premios Latinos y esperamos que usted pueda recibir personalmente su próximo premio. Le enviamos adjunto su Citación de Éxito, reconociendo su canción, “El Día Que Me Quieras”, como una de las más ejecutadas en nuestro repertorio latino, durante el período de julio 1994 hasta junio 1995. Cada certificado representa el reconocimiento oficial de BMI por su logro en hacer que la música licenciada por BMI sea parte de la cultura americana.*

*De parte de todos nosotros en BMI y las millones de personas alrededor del mundo quienes de sus obras derivan placer, les ofrecemos nuestras felicitaciones*

*Sinceramente.*

*Frances W. Preston”*

#### **IV. CONCLUSIONES**

Tras un período de incertidumbre, en el cual abundaron las “profecías fallidas” de que nos habla Ficsor, el derecho de autor – y con él la gestión colectiva – parecen haber sorteado un nuevo escollo. Tras las voces de “desaparición definitiva” de las sociedades de autores, las cuales podrían ser sustituidas por uno o varios operadores comerciales; de “gestión individual y automática por cuenta propia de los autores” (tal vez sólo de algunos muy poderosos); de terminar con los “poderes monopólicos” de las sociedades; las aguas parecen haberse calmado una vez más.

Es común hoy oír hablar que la gestión colectiva tradicional no sólo no decrecerá con el advenimiento de la tecnología digital, sino que por el contrario tendrá un gran incremento, ante la aparición de nuevos campos para la autorización de usos de las obras, como lo es Internet, donde los principios y derechos exclusivos otorgados por el Convenio de Berna han recobrado su vigor, enancados en los Tratados de la OMPI de 1996 (WCT y WPPT)

Vamos una vez más a quebrar una lanza por la gestión colectiva tradicional; la que no se improvisa como las canciones o las interpretaciones; que debe ser estructurada y considerada como una forma solidaria, práctica y organizada para el ejercicio de los derechos de los autores; y como una estrategia racional y eficiente para la solución de los problemas resultantes de la convergencia de todos los derechos que están presentes en los nuevos medios de comunicación.

Sirvan estas reflexiones finales para homenajear a los que siempre ayudaron a desbrozar el camino. A los “salidos del bosque para ayudar”, como lo fue nuestro inolvidable Ulrico Uchtenhagen (tal era el significado de su nombre de familia en el dialecto suizo alemán de su comarca de origen). A los que continúan bregando en la noble tarea de gestionar el derecho de autor y los derechos conexos en nuestro continente.

[Fin del documento]