

la Razón, la Ley [y el Número]

La ojeada al panorama que presentan actualmente las entidades que gestionan en todo el mundo los derechos de autor produce una vaga sensación de mareo: hasta 180 sociedades de 95 países forman parte en estos momentos de la CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), la organización que vela a escala mundial por el buen funcionamiento de la cooperación entre sus miembros y, en especial, por la aplicación recíproca y correcta de las Convenciones internacionales que tratan de regular la materia.

La simple aritmética señala que 180 entre 95 “da” casi a dos. En otras palabras: lo primero que el observador puede sacar en conclusión es que hay más de una entidad gestora por país de los derechos de autor. Y así es. Es cierto que en la mayor parte de estos países existe una única organización –o una organización abrumadoramente principal– que engloba la gestión de los derechos relativos a todas las disciplinas creativas. Sin embargo, también lo es que, en un número apreciable de ellos, son varias las sociedades que se ocupan, de manera especializada, a escala nacional o transnacional, de la defensa de los intereses de los creadores: así, encontramos nueve en Francia, siete en el Reino Unido, siete en Austria, seis en Holanda, tres en Bélgica, tres en Argentina, cuatro en México...; y, en el extremo opuesto, una sólo en países como Italia, Portugal, Venezuela o España.

Sin embargo, extraer de aquí la conclusión de que el panorama internacional de las sociedades de autor refleja más disparidades que aspectos comunes sería apresurado, cuando no erróneo. Una visión sólo ligeramente más detallada revela abundantes coincidencias y elementos comunes más allá de la abundante ensalada de siglas. Éstos son algunos de los rasgos más sobresalientes que cabe extraer de la información que ofrecen las propias entidades de algunos países muy cercanos cultural o geográficamente a España.

Una historia más que centenaria

Sin ánimo alguno de esbozar una historia de los derechos de autor, y aunque sólo sea porque tampoco es un tema habitual en las tertulias de café, subrayemos para empezar que la legislación que regula los derechos de autor tiene ya una larga historia a sus espaldas.

Una de las primeras leyes sobre la materia fue promulgada en el Reino Unido en 1710, si bien durante largo tiempo la legislación británica sólo se ocupaba de las copias escritas no autorizadas. En cualquier caso, la regulación de los derechos relativos a la propia representación de obras dramáticas es también más que centenaria: en 1791, se aprobó la primera ley francesa que protege los derechos de los autores; y en 1833, la Dramatic Copyright Act reconoció a los autores británicos de “cualquier tragedia, comedia, pieza, ópera, farsa o cualquier otro entretenimiento dramático” el derecho exclusivo de representarla o de autorizar su representación... La propia Convención de Berna, que establece a escala internacional el reconocimiento de los derechos de autor en su doble vertiente moral (capacidad de que la obra sea divulgada sólo bajo autorización del autor) y patrimonial (derecho a recibir por ello una remuneración reglada), es nada menos que de 1886.

No debe extrañar, por tanto, que la mayor parte de las entidades que gestionan de manera colectiva estos derechos cuenten asimismo con una amplia trayectoria. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) de Francia fue fundada en 1829 como fruto de la fusión de las dos Oficinas de percepción de derechos que existían desde

[Alberto Fernández Torres]

La Convención de Berna, que establece a escala internacional el reconocimiento de los derechos de autor en su doble vertiente moral y patrimonial, es nada menos que de 1886.

El asociacionismo autorral fue todo menos ingenuo o inocente. Nació explícitamente para defender a los creadores de una larga y constante situación de abuso.

finales del siglo XVIII (curioso: se habían creado dos para que, de la sana competencia entre ambas, se beneficiaran los creadores); la Society of Authors del Reino Unido, en 1884; la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), en 1891; la Société Belge des Auteurs Compositeurs et Editeurs (SABAM), en 1922; la Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), en 1925, la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), en 1934...

La propia CISAC fue creada en 1926, lo que da idea de que el desarrollo de este tipo de entidades a escala mundial era ya lo suficientemente sólido en el primer tercio de siglo, como para aconsejar la fundación de un organismo internacional que las agrupara.

Por el contrario, son lógicamente mucho más modernas las entidades que se han creado en muchos países para gestionar los derechos de autor específicamente ligados al desarrollo de la creación mediante técnicas audiovisuales, multimedia, etc., o la protección frente a las nuevas tecnologías de reproducción masiva de las obras artísticas.

Un nacimiento gestado en el medio escénico con una fuerte componente reivindicativa.

Digámoslo cuanto antes: el asociacionismo autorral fue todo menos ingenuo o inocente. Nació explícitamente para defender a los creadores de una larga y constante situación de abuso.

Beaumarchais promovió la primera asociación francesa de autores porque se entraba a saco en las piezas de los escritores dramáticos y se les pagaba mal o nunca. George Bernard Shaw alentó la británica porque “cuando empezamos a trabajar, somos tan pobres y estamos tan ocupados, que no tenemos ni tiempo ni medios para defendernos contra las organizaciones comerciales que nos explotan”.

Incluso en la gestación de instituciones más recientes, la idea de protección frente al abuso es explícita: la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (SACVEN) confiesa que lo primero que hicieron los creadores que la fundaron en 1955 fue hacer ver a sus compañeros “la situación de indefensión

en que se encontraban los autores y compositores” del país latinoamericano; más moderna aún, de 1978, la Kopiosto finlandesa se puso en marcha para evitar “el uso indiscriminado de tecnologías”, como el fotocopiado de textos o la grabación en vídeo o cassette de programas de radio o televisión.

Digámoslo también cuanto antes: la mayor parte de las sociedades de autores cuentan entre los promotores más destacados de su fundación a escritores de teatro; y casi todas las que fueron pioneras de este asociacionismo nacieron fundamentalmente como respuesta al expolio que sufrían las piezas teatrales o las composiciones musicales ligadas a representaciones escénicas. Sin necesidad de volver a citar a Beaumarchais o a Shaw –o de mencionar a Victor Hugo, Carlo Bertolazzi, Arrigo Boito...–, recordemos que fueron autores dramáticos como Sinesio Delgado, Federico Oliver, Federico Romero, Carlos Arniches..., junto a compositores ligados al medio escénico (Ruperto Chapí), los que pusieron los cimientos de la SGAE española.

Quienes, desde el medio escénico español, puedan tener la impresión de que los autores dramáticos tienen menos peso en su sociedad de lo que merecerían, encontrarán ilustrativa la imagen de *Saturno devorando a sus hijos* que parece dibujar la evolución de este tipo de asociacionismo: nacido en el medio escénico, fue posteriormente acogiendo a los intereses de los creadores de otras disciplinas artísticas, para acabar cediendo finalmente el primer plano al medio audiovisual, fuente moderna de unos ingresos por derechos incomparablemente mayores que los que proporciona el multicientenario medio teatral.

La fuerza de la Ley y del número

Las sociedades de autores nacieron, ya está dicho, como instrumento de defensa y reivindicación. Pero, amén de la que deviene de la razón, la fuerza que les permitió una implantación francamente sólida en un periodo relativamente corto de tiempo procedió de dos importantes raíces: la Ley y los recursos derivados del número.

Las entidades que actualmente gestionan los derechos de autor realizan eficien-

temente su labor merced a que cuentan con una importante legislación nacional e internacional que regula tales derechos y a que disponen, en el ámbito nacional, de la legitimidad administrativa para ello.

Es importante subrayar el alcance internacional del reconocimiento de los derechos de autor. La Convención de Berna antes citada fue suscrita en 1886 para proteger las obras literarias y artísticas a escala internacional, y ha sido sometida a diversas revisiones (la última, en 1971) para adaptarla a la posterior evolución de las formas de creación y reproducción artística. Más de cien países han firmado este tratado y han aceptado, en consecuencia, aplicar sus criterios.

Añádase a lo anterior la Convención de Bruselas de 1948 sobre derechos relativos a films, discos, radio; o el Libro Verde sobre los derechos en el marco de la "sociedad de la información" que la Comisión Europea asumió en 1995; o la adopción, al año siguiente, del tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre los derechos de autor; o el fuerte debate, por usar un eufemismo, que rodeó desde 1986 el tratamiento de la propiedad intelectual en los convenios internacionales sobre libre comercio, que terminó en 1993 con la exclusión en los acuerdos del GATT de los derechos relativos a obras audiovisuales... y se tendrá una idea aproximada de la importancia de las normas internacionales sobre la materia y los conflictos que solucionan (o generan).

Volviendo al ámbito doméstico, en la mayor parte de los casos la legitimidad de las respectivas entidades se deriva de una autorización administrativa para ejercer su actividad en aplicación de las reglas contenidas en las normativas nacionales relacionadas con los derechos intelectuales (por ejemplo, Código Civil, Ley de propiedad intelectual, etc., o similares) a través de estatutos y reglamentos acordados por sus miembros que son coherentes con esa normativa.

En ciertos casos, ejercen determinadas actividades por expresa delegación del Estado: por ejemplo, la función de Registro Público Cinematográfico concedida por Ley a la SIAE italiana o las derivadas de la convención suscrita por esta sociedad con su Minis-

terio de Hacienda (de hecho, en el Consejo de Administración de la SIAE tienen puesto permanente un representante de la Presidencia del Consejo italiano de Ministros y otro del Ministerio recién citado). En otros países, incluso, el reconocimiento legal de la sociedad es aún más categórico: así, Argentinoteres es la única entidad argentina facultada por la Ley 20.115/73 de 1973 "para percibir el derecho emergente de las obras utilizadas en todos los teatros, salas cinematográficas, emisoras radiales y canales de TV abierta y de cable de Argentina; de las letras (...) emitidas por los mismos medios de difusión; de la música orgánica de las óperas u operetas llevadas a escena o transmitidas en cines, emisoras y televisoras...".

Sumemos a ello el número (y los recursos económicos que del número se derivan): los 28.000 miembros de la SACD francesa, los 20.000 de la SABAM belga, los 15.000 de la SPA portuguesa, los 7.000 de la SACVN venezolana, los 6.500 de la Society of Authors, etc. A título de ejemplo, la SGAE española cuenta con 53.000 socios, si bien hay que advertir de que en países como Francia o en el Reino Unido hay otras entidades de gestión de relevancia que representan intereses autorales que en España se encuentran consolidados en la SGAE.

No cabe minimizar el dato o reducirlo a la mera anécdota estadística. La gran fuerza de las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor reside, en parte nada desdeñable, en que movilizan los cuantiosos recursos derivados de la actividad de varios miles de asociados en ejercicio.

Entre la consolidación y la especialización

Desde el punto de vista organizativo, el movimiento de defensa de los derechos de autor parece haber estado sometido a un doble movimiento de consolidación y especialización.

Ya se ha dicho antes que, en su origen, la mayoría de las sociedades fueron creadas por escritores dramáticos y compositores ligados a la escena para protegerse frente a los abusos en la utilización de sus obras. Posteriormente, varios factores parecen haber colaborado en que las socieda-

La mayor parte de las sociedades de autores cuentan entre los promotores más destacados de su fundación a escritores de teatro.

Las entidades que actualmente gestionan los derechos de autor realizan eficientemente su labor merced a una importante legislación nacional e internacional.

des así fundadas fueran incrementando el ámbito de su competencia.

Cabe citar al respecto, en primer lugar, las muy amplias formas que puede revestir la representación de la obra dramática o musical (por ejemplo, el uso de textos narrativos para su adaptación como pieza teatral, la interpretación de canciones en cabarets, el espectáculo “vivo”...). En segundo lugar, el fuerte desarrollo que han experimentado determinadas actividades creativas ligadas al arte escénico que han reclamado con toda lógica la aplicación del derecho de autor en su ámbito profesional (por ejemplo, la coreografía, la escenografía). En tercer lugar, el ya comentado surgimiento de nuevas formas de creación ligadas al desarrollo de las tecnologías audiovisuales (cine, multimedia, programas de ordenador...); y hay que advertir de que lo de “nuevas” se emplea aquí con generosidad: por ejemplo, la SACD francesa asumió los derechos de obras cinematográficas en 1908, los de obras radiofónicas en 1923, los de obras televisivas en 1950, los de las audiovisuales en 1985... En cuarto lugar, el desarrollo paralelo de nuevas formas de reproducción de la obra creativa, que dan lugar a una amplia casuística a la que los creadores deben hacer frente (fotocopia, televisión por cable...). En quinto lugar, *last but not least*, el convencimiento por parte de los asociados de que el poder derivado de su número (“la unión hace la fuerza”) es más beneficioso que el derivado de las ventajas de gestión o representatividad que proporciona una especialización organizativa por disciplinas.

No debe extrañar, por tanto, el indisimulado orgullo que muestran algunas de estas sociedades a la hora de “enseñar músculo”. La SPA portuguesa representa “a autores portugueses de todas las disciplinas literarias y artísticas”, y enumera: “obras literarias originales, traducidas o adaptadas; obras dramáticas, dramático-musicales y su respectiva escenificación; obras musicales con o sin letra; obras coreográficas; obras radiofónicas, televisivas o cinematográficas; obras de artes plásticas, arquitectura, urbanismo, *design* y fotográficas; obras publicitarias; obras informáticas (*software*); obras multimedia”. La SABAM belga subraya que sus

miembros son “compositores, letristas, editores, autores dramáticos, novelistas, poetas, escenógrafos, realizadores, traductores, dialoguistas, autores de subtítulos, fotógrafos, escultores, diseñadores, pintores...”. La SACD francesa, por su parte, señala que sus competencias se extienden a “obras dramáticas, especialmente obras teatrales, dramático-musicales, coreográficas, pantomimas, números de circo...; obras audiovisuales, especialmente cinematográficas, televisivas, multimedia, radiofónicas; imágenes, en especial obras fotográficas y las realizadas con la ayuda de técnicas análogas a la fotografía”.

Claro que, sin necesidad de cubrir tan amplio abanico de disciplinas diferentes, la SACVEN venezolana, pese a concentrarse específicamente en obras dramáticas y musicales, es capaz de detallar con extraordinaria minuciosidad las tarifas a las que deben ajustarse las diferentes producciones cuyos derechos recauda: obras musicales en circos, obras musicales en desfiles de modas, montajes teatrales, obras musicales en habitaciones rentadas como hoteles, moteles, posadas, pensiones, centros hospitalarios y similares, espectáculos con y sin venta de boletería, obras musicales en representaciones escénicas de carácter humorístico, etc.

El modelo “un país, una sociedad de derechos” no alcanza, en cualquier caso, la categoría de norma. Por ejemplo, en Francia encontramos, junto a la SACD, sociedades específicas para los derechos de autor de artes gráficas y plásticas (ADAGP), compositores de música (SACEM), autores multimedia (SCAM)... Existe, incluso, una sociedad de reciente creación, SESAM, que agrupa a las anteriormente citadas para abordar conjuntamente la especial problemática generada por los programas multimedia. En Holanda existen sociedades específicas para los derechos literarios (LIRA), material audiovisual (VEVAM)... En México las hay para los directores de cine, radio y televisión (DIRECTORES), compositores de música (SACM), artes plásticas (SOMAAP), mientras que los escritores de todos los géneros de hallan integrados en la SOGEM. En Argentina, para autores y compositores de música (SADAIC). En el Reino Unido, para diseñado-

res y artistas gráficos (DACS), productores y directores (DPRS), compositores, autores de canciones y editores de música (PRS). En Bélgica, junto a la omnicomprendensiva SABAM, existe una sociedad multimedia para autores de audiovisuales (SOFAM)...

Conviene, en cualquier caso, no llevar demasiado lejos la reflexión sobre la diferenciación. Hasta donde es posible detectar, la existencia de varias entidades en un mismo país se debe, por lo general, o bien a razones históricas, es decir, a que ya en origen se crearon sociedades diferentes para creaciones diferentes y se ha mantenido tal distinción con el paso del tiempo; o bien a la complejidad derivada del desarrollo de las nuevas tecnologías de creación o reproducción.

En cualquier caso, esta creciente complejidad que revisten tanto la forma de crear o difundir las obras creativas, como las crecientes opciones para su reproducción o copia mecánica, gráfica, visual, etc., ha obligado lógicamente a que incluso las organizaciones de más amplio espectro representativo se doten de distintas divisiones internas para gestionar de manera diferenciada derechos específicos.

Así, la gestión de la SIAE italiana está estructurada en cinco oficinas de funcionamiento relativamente autónomo para la administración de los derechos de distintos tipos de autores: sección Opera, sección Música, sección DOR (piezas dramáticas, operetas, revistas...), sección OLAF (obras científicas o literarias, tanto orales como escritas, obras figurativas, fotográficas, *software*) y sección Cine. En la SABAM belga, la diferenciación afecta incluso a los propios órganos de administración de la sociedad, puesto que, junto al Consejo de Administración, existen dos Colegios: uno para los derechos musicales y otro para los derechos dramáticos, literarios, audiovisuales y de artes visuales.

Cada uno en su casa...

Finalmente, en cuanto a la organización de su administración interna, la multitud de diferencias concretas y de detalle se combina con la aplicación, en general, de criterios o soluciones bastante comunes. En términos generales, cada sociedad suele estar regida

por un Consejo de Administración compuesto por un número bastante semejante de miembros, todos ellos profesionales y elegidos por los asociados (12 en la Society of Authors, 11 en la SPA portuguesa, 16 en la SABAM belga... hasta 25 en la Comisión de la SACD francesa, amén del presidente, los presidentes de honor y de los Comités de la SACD en Bélgica y Canadá).

Es interesante subrayar que el reparto por disciplinas de los puestos del Consejo de Administración no sigue siempre el mismo criterio. Así, cada uno de los once consejeros de la SPA portuguesa ha de pertenecer a una disciplina creativa diferente. En la SACD francesa, por el contrario, seis de los 25 comisarios han de ser autores dramáticos y uno director de escena, muy cerca de los ocho representantes que posee en la Comisión el medio televisivo y muy por encima de los cuatro representantes que en ella tiene el cine. Caso muy diferente es el de la SABAM belga, en la que doce de los dieciséis consejeros representan a los derechos musicales y los cuatro restantes, a los demás (teatro, coreografía, audiovisuales, obras literarias...).

Tampoco es infrecuente, por último, la diferenciación de los socios por categorías: titulares, residentes u ordinarios en la SABAM belga, según pasen o no un "examen de entrada"; socios, socios adjuntos o socios adheridos en la SACD francesa; honorarios, activos, administradores "A", administrados "B" y representados en ARGENTORES, en función del número de obras, lugares de difusión y audiencia de las mismas, etc.

En suma, las sociedades de autor dibujan a escala internacional un complejo panorama, especialmente por el intrincado entramado de entidades, competencias, peculiaridades nacionales y herencias históricas. Bien es verdad que, por debajo de este abigarrado tapiz institucional, se perciben con claridad abundantes rasgos y criterios de funcionamiento comunes, sobre todo en aspectos esenciales; y que, sobre la base del prudente respeto a las ventajas que éstos últimos proporcionan, son posibles soluciones distintas para responder adecuadamente a los intereses específicos de los diferentes colectivos de creadores. ■



La gran fuerza de las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor reside en que movilizan los cuantiosos recursos derivados de la actividad de varios miles de asociados en ejercicio.
