

Prólogo de Servando Rocha

**SGAE: EL MONOPOLIO
EN DECADENCIA**

**AINARA LEGARDON
DAVID GARCÍA
ARISTEGUI**

Paper

David García Aristegui

SGAE: el monopolio en decadencia

«Bookwire»

Aristegui D.

SGAE: el monopolio en decadencia / D. Aristegui — «Bookwire»,
— (Paper)

Fruto de una profunda labor de investigación, complementada con la experiencia personal de los autores como socios de SGAE, este ensayo busca ofrecer reflexiones críticas y visibilizar las alternativas existentes al modelo actual de gestión de derechos en el ámbito musical español. Este texto de Ainara LeGardon y David García Aristegui muestra un itinerario histórico, desde los orígenes de la entidad, su situación durante el franquismo, pasando por la imagen de Teddy Bautista saliendo esposado hacia el juzgado, hasta llegar a la actualidad. Las narraciones de directivos de SGAE, así como los enfoques de juristas, editores independientes, creadores y nuevas entidades que han irrumpido en escena, nos ayudan a encajar las piezas del puzle.

Prólogo de Servando Rocha

SGAE: EL MONOPOLIO EN DECADENCIA

AINARA LEGARDON
DAVID GARCÍA
ARISTEGUI

consonni



Deseamos que disfrutes de este libro.

Si tienes interés, este archivo te puede facilitar el acceso a su formato impreso.

Envía este ebook a distribucion@consonni.org y

nos pondremos en contacto para informarte de los pasos a seguir.

Autores

Ainara LeGardon

David García Aristegui

Corrección

Sonia Berger

Diseño de la colección

Maite Zabaleta

Maquetación

Zuriñe de Langarika Samaniego

Ilustración de los autores

Josunene (Josune Urrutia Asua)

a partir de una imagen de Rafa Rodrigo

Diagramas (capítulo 2)

Concepto Ainara LeGardon

Grafismo Josunene (Josune Urrutia Asua)

Edición

consonni

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

www.consonni.org

Primera edición: abril de 2017, Bilbao

Edición en formato digital: mayo de 2017

ISBN: 978-84-16205-29-5

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0). Los textos y traducciones pertenecen a

sus autoras/es. La reproducción de imágenes de la obra se realiza a modo de cita, justificada por el fin de investigación de la obra.

consonni es una productora de arte contemporáneo sin ánimo de lucro y una editorial especializada localizada en Bilbao. Desde 1996, consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas artísticas contemporáneas. consonni propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos como hoja de ruta. La editorial cuenta con tres colecciones: Proyectos, Paper y Beste.

SGAE:
EL MONOPOLIO



EN DECADENCIA

A nuestras familias, y especialmente a Laura y Rafa, nuestras parejas, que han soportado pacientemente que la propiedad intelectual monopolizara nuestras conversaciones de los últimos años. Esperemos que ese monopolio conversacional a partir de ahora también caiga en decadencia.

Gracias a aquellos empleados de SGAE que trabajan de cara al público y que siempre nos han tratado con profesionalidad y eficacia. A ellos también está dedicado este libro.

Gracias a Consonni por su implicación y sus aportaciones a este trabajo, así como a todas las personas que han dialogado con nosotros y nos han ayudado a armar este puzle. Gracias a Servando Rocha, por supuesto.

PRÓLOGO

AÚN HAY TIEMPO

En «These important years», una canción de la banda Hüsker Dü incluida en el álbum Warehouse: songs and stories, publicado en 1987, su cantante Bob Mould comienza diciendo: «Well, you get up every morning / And you see, it's still the same». La canción podía servir de paso elevado, un puente entre varias épocas. Todavía no había caído el muro, ni siquiera se hablaba de tantas otras cosas luego excesivamente manidas (el final de la historia y las ideologías) y siempre rodeadas de un entusiasmo que, con el paso del tiempo, se fue desvaneciendo hasta construir un relato absolutamente triunfalista de lo que iba a ser el futuro. Se anunció que el mundo digital, que ha pasado a ser la principal fuente de ingresos en la música una vez que el formato físico ha dejado de venderse tal y como hacía antes, acabaría con la última frontera. Todo eso formaba parte de un gran relato, el himno de una nueva era. Más tarde, como si fuese el siguiente episodio de aquella cibereuforia, Google -que cada cierto tiempo organiza grandes conferencias sobre «seguridad y activismo en la red» y no duda en presentarse como la gran defensora de la libertad de expresión- se convertiría en el martillo que derribaría aquel último muro.

Poco a poco, en medio de una excesiva tendencia a la credibilidad colectiva hacia quienes impulsaban estos cambios (multinacionales y grandes corporaciones, o las por entonces jovencísimas futuras estrellas de la era digital, todas ellas convenientemente progresistas y exhibicionistas de un estilo de vida californiano que exportaron al mundo), las transformaciones se fueron sucediendo y el «muro», entre grandes titulares, cayó. Los impulsores de aquella modernidad líquida se mostraron como los emprendedores definitivos, los heraldos de una libertad sin parangón. La fetichización tecnológica traería un mundo feliz. O casi. Ellos (por supuesto, la mayoría eran hombres que se presentaban «hechos a sí mismos») nos habían dado las herramientas. Ahora bien, el resto dependía de nosotros.

El mundo cambió, desde luego, lo mismo que el modo en que se escuchaba y consumía música. Pero tras aquel muro los creadores se encontraron con una guerra ya en marcha: artistas que debían monetizar más y mejor, junto a la intangibilidad de una industria musical en un nuevo escenario que dio paso a la pérdida casi total en el control de sus obras. Era y es cuestión de elegir. Elegir era y es sinónimo de libertad. Se podía estar o no estar en Spotify o YouTube, pero el precio era y sigue siendo el ostracismo. Los impulsores de las principales plataformas digitales, hoy tan célebres, también eran y siguen siendo grandes compañías y editoriales. Mientras tanto, los artistas, en todo este entramado, han ido desapareciendo.

Lo mismo que antiguos músicos que en su día llegaron a presidentes.

Una imagen, cuanto menos, sorprendente: Antón Reixa, que acaba de ser destituido, es fotografiado abandonando la sede. A su lado, como abriéndole el paso, un grupo de guardias de seguridad lo observa. Uno de ellos incluso le aplaude. Lo que ha sucedido instantes antes ha sido un combate en toda regla, intrigas de salón y denodadas luchas de poder. Más tarde, visiblemente decepcionado y cansado, afirma para El País que «en la SGAE hay una lucha de poder que va más allá de lo legítimo». Hubo dos Reixas. En abril de 2012, un Reixa que todavía no ha metido la nariz en SGAE, lleno de optimismo ante la complicada tarea de renovar la entidad, afirma a la prensa

que, lejos de lo que pueda pensarse, «la SGAE no es un poder fáctico, somos unos autores que se asocian». Son otros tiempos. Llega lleno de energía. Viene con el martillo dispuesto a derribar ese otro gran muro. Sin embargo, tras comprobar cómo suceden las cosas en su interior, no solamente se desdice sino que describe su experiencia como una lucha encarnizada entre grupos de poder (editores y autores que más recaudan, y luego el resto), escándalos y turbios asuntos (la famosa «Rueda» de las televisiones, que tan bien se explica en este libro, y que él denunció). Millones de euros, redes que no dudó en calificar de «organizadas» en manos de un puñado de personas, cierres de filas, comunicados por doquier, presión sobre las voces disidentes.

Así que regresamos al mundo feliz de 1987, a Hüsker Dü y su «These important years», a eso de «Well, you get up every morning / And you see, it's still the same», y tantas otras cosas que pueden servirnos como banda sonora de un discurso que ha terminado saltando por los aires. Más bien, hay poco o nada que celebrar. La canción sirve para explicar el ayer, pero también nos sirve hoy y quizás también mañana, porque lo que entonces se decía de SGAE no difiere mucho de lo que actualmente puede decirse. Haced la prueba: tomad un periódico, haced una búsqueda en la red. Yo lo he hecho: artistas denunciando un sistema de reparto y monopolio que consideran desigual y dañino, conscientes de que tal y como está organizado condena a la precariedad a la mayoría de los creadores de este país, abocados a estar y pasar por integrar el séquito que regularmente acude al Departamento de Socios de la entidad para hablar y revisar sus cifras (pequeñas, muy pequeñas, en la inmensa mayoría de las ocasiones). Porque posiblemente tú también hayas escuchado o leído esto: «Solamente recaudamos por nuestro repertorio». Eso sí, mediante una tarifa «plana» con la excusa de la agilización y la ventanilla única, una gran entidad ofreciendo su repertorio y, de paso, el del resto de artistas. Porque ellos, estés o no estés, tengas las ideas que tengas sobre propiedad intelectual, recaudan por ti. Aunque con precisiones: ese dinero queda en el limbo de los «pendientes» hasta engrosar cifras insultantes en el acumulado en cada ejercicio (puedes, eso sí, «rescatar» tu dinero, porque está ahí, congelado, esperándote, como si se tratase de un depósito bancario). Y luego, poco a poco, vas haciendo otros importantes descubrimientos, como asumir la imposibilidad de licenciar realmente bajo licencias creative commons en SGAE, o el hecho de que licencias como licencias ellos recaudan por ti, ya que tienen un mandato de gestión y una autorización ministerial para hacerlo, pero jamás nadie dijo que debía ser de este modo, sin identificar cada obra por razones, y todo, una vez más, por cuestiones de agilización y ventanilla única. O que existe una entidad que, como un rara avis en el mundo jurídico, es capaz de invertir la carga de la prueba y exigir al demandado que sea este, y no quien litiga, quien pruebe que ha utilizado obras no pertenecientes a su repertorio. O que la mayoría de sus asociados se hallen en «números rojos», con adelantos ya concedidos a costa del cobro de futuros derechos, con lo cual están en una situación de dependencia hacia la entidad.

En esto de la jungla de los derechos de autor pasa como con muchas otras cosas. Las palabras tienen un valor distinto según quién las diga. Porque en el ecosistema de la creación y la industria musical los intereses a veces son enfrentados y ya cada vez son más los que exigen una separación entre editores y autores. Lo mismo que el significado de «cultura libre», tan equívoco y víctima del triunfalismo propio del mundo digital y de ciertos sectores nacidos en el seno del ciberactivismo.

No es sencillo, desde luego. Podemos hablar de SGAE con las últimas noticias, esas que hablan de la enésima renovación de su imagen pública o de un deliberado perfil bajo en su conflictividad. O podemos regresar a 1987, el año en que mientras Hüsker Dü nos decían una y otra vez que había que aprovechar aquel presente para construir un futuro, el que fuera, en España se aprobaba la primera Ley de Propiedad Intelectual, que a su vez venía a reformar la anterior, que databa, nada más y nada menos, que de 1879. Además, la Ley llegaba con una importantísima novedad: «liberalizó» el sector. Junto a la omnipresente SGAE, hasta entonces única entidad de gestión, apareció el actual organigrama de entidades (ocho en total, cada una destinada a un sector concreto de la creación) habilitadas por el Ministerio de Cultura para la gestión colectiva de los derechos de sus socios. Pero aquel canto de cisne tenía trampa: desde entonces, como había sucedido desde su fundación en 1932,

se implantó un monopolio que se ha mantenido hasta la fecha, aunque como sabemos la actual Ley ha abierto la posibilidad para que coexistan otros operadores. Sin embargo, consciente de que estos son sin duda años también importantes para la entidad, ha torpedeado a sus competidores, a sabiendas de que juega con ventaja.

Su historia, por tanto, puede contarse como una sucesión de presidentes que, unos más y otros menos, no han querido o no han podido acometer una reforma y saneamiento integrales, tan exigidos por la inmensa mayoría de sus socios y por la sociedad en su conjunto, y que ha obligado a que varios gobiernos, a través de distintos Ministros de Cultura, tomen cartas en el asunto. También es un relato lleno de paradojas. Existen poquísimos casos en que una entidad de gestión, que teóricamente es una asociación sin ánimo de lucro creada para la defensa de sus asociados, tenga tantísimo poder y, al mismo tiempo, disfrute de tan mala prensa, ganada a pulso, incluso entre los suyos. La casi unánime opinión acerca de unas malas y con frecuencia incomprensibles prácticas, que han dado lugar a procesos judiciales penales en los que se han destapado sonrojantes entramados, del todo ilógicos para una entidad de este tipo y descomunales en su magnitud, ha generado un alud de críticas e informes, incluidos los de la Comisión Nacional de la Competencia (actualmente integrada en la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia), que ha abierto expedientes sancionadores contra la entidad, y que incluyen fuertes multas debido a su abuso en la posición monopolística y malos usos. Su nombre es como una especie de amuleto, y hay quien asegura que, al pronunciarse en las proximidades de la sede de la entidad, es capaz de producir temblores de tierra y hasta tos nerviosa a sus altos cargos.

Porque, lamentablemente, es posible que todo aquello que pudiera decirse de la entidad en 1987 no difiera mucho de aquello que cada día se dice de la misma. Así que, efectivamente, existe una sensación de cierto vértigo, ese déjà vu del que hablábamos al comienzo, cuando leemos o sabemos de SGAE, e incluso cuando tratamos con ella.

El mundo ha cambiado, lo mismo que la industria musical. También los músicos, productores y promotores han tenido que cambiar. Los músicos, que en muchas ocasiones hacen el papel de mánagers y muchas otras cosas más, deben aprender a construir su propio marco y decidir cuál va a ser el modo en que podrán vivir de su arte, algo que inevitablemente les obliga a entender por qué y para qué existen entidades de gestión como la que nos ocupa. Ahora, inevitablemente, han comprendido que deben saber qué diantres es eso de la «gestión colectiva obligatoria» o la «comunicación pública», o las «licencias libres». Algo de eso, por supuesto, ya les suena, pero apuesto a que lo que se piensa de ello difiere de lo que realmente es. O, al menos, no exactamente.

En términos generales, el mundo de la propiedad intelectual y las aventuras y desventuras de SGAE son objeto de opiniones y comentarios que con excesiva frecuencia caen en lugares comunes, la mayoría completamente equívocos y falsos, la mayoría parciales y unos cuantos casi siempre descontextualizados.

Actualmente, los intereses entre editores y autores no son los mismos y, en muchos casos, la relación contractual suele ser conflictiva y tensa (para empezar, los contratos editoriales son a perpetuidad, algo absolutamente único en el sistema contractual español, así como la mayoría de las editoriales no hacen absolutamente nada por promocionar a sus artistas sino solamente funcionan como acumuladores de obras para rentabilizarlas y, de esta manera, adoptar una posición de mayor peso dentro de SGAE). También ha existido una separación y una desconexión mutua entre activistas que, por distintos motivos, han ido relacionándose con la propiedad intelectual, y los mismos creadores, que buscan algo tan legítimo como poder vivir de aquello que saben hacer.

Existe un problema de base: la falta de comprensión de muchas cuestiones que este libro, por fin, aclara. No ha sido una cuestión de torpeza. El propio Reixa, en un momento grandioso y también hilarante de este libro, reconoce que al alcanzar la Presidencia los técnicos tuvieron que explicarle decenas de veces, a través de interminables power points, cómo se realizaba el sistema de reparto de derechos de televisiones. Yo mismo he tenido en mis manos las liquidaciones y documentos en los

que se identifican las obras y, por más que lo he intentado, me ha sido imposible desentrañar el origen de muchos números y datos. Parece que es una mano invisible quien apunta los asientos. Lo mismo que el sistema recaudatorio en general, lo que provoca situaciones absolutamente esperpénticas en las que autores que han percibido una triste liquidación, tras volver a entrevistarse (a ser posible, físicamente, en la misma entidad y sin necesidad de estar armados con los informes de la Comisión Nacional de la Competencia) con el responsable del Departamento de Socios, reciben una cantidad mayor. Este es un relato que habla de la cultura de este país: un grave déficit de la cultura del respeto hacia el autor, en gran parte impulsada por aquellos que deberían ser sus garantes, porque, al fin y al cabo, decimos que ha cambiado el mundo, pero ¿lo ha hecho suficientemente SGAE?

Existe una casi absoluta opacidad en los acuerdos entre la entidad y las grandes plataformas audiovisuales de este país, que a día de hoy mantienen prácticas sin respaldo legal alguno, a todas luces contrarias a derecho, como las llamadas «autopromociones», según las cuales se ha ofrecido y ofrece el repertorio de SGAE para su comunicación pública y explotación en anuncios de programas propios de las cadenas de las plataformas y que, por este motivo y ningún otro (y, desde luego, sin consentimiento ni comunicación de sus autores), se ceden obras para su incorporación a anuncios publicitarios, lo cual implica su previa edición y sincronización, o lo que es lo mismo, la transformación de la obra. En la actual Ley persiste este territorio liberado, lo mismo que existía en todas las anteriores. Los socios no conocen muchos de los acuerdos firmados por su entidad con terceros, acuerdos que por supuesto les afectan y que solo se intentan explicar cuando esta recibe presiones para su publicación o comunicación. Los llamados «derechos morales» (imprescriptibles y que, entre otros, incluyen el derecho a la integridad de la obra y su protección, salvo autorización expresa de su titular) siguen siendo los grandes desconocidos en todo este asunto y, curiosamente, han sido los derechos que más han resistido el paso del tiempo en las sucesivas legislaciones sobre derechos de autor e incluso en todo el sistema y su protección desde hace siglos.

Vértigo. Observad todas esas cifras que estremecen, los llamados «pendientes», y que pertenecen a los autores pero que por diversas razones no han llegado a percibir y entran en un cajón de sastre. Cifras que asombran y que, lejos de decrecer y encaminarse a una caja a cero -algo por otro lado imposible-, aumentan cada año. Es una entidad haciendo aguas.

SGAE: el monopolio en decadencia es un libro necesario que, al mismo tiempo, se ha hecho esperar. Es también un libro que llega en una época decisiva en la que se está redefiniendo el «modelo de negocio» alrededor de la música y de toda la industria cultural. Ainara LeGardon y David García Aristegui llevan muchos años derribando mitos, tendiendo puentes y proponiendo un modelo sensato que redunde en la toma de control por parte de los creadores. O intentándolo, porque la tarea ha sido y es inmensa, y los obstáculos muchos. Es la primera vez que en este país se afronta, de este modo, un tema tan complejo y, por otro lado, apremiante. Y ello porque quizás nadie podía haberlo abordado tal y como lo ha hecho este pequeño gran think tank como el formado por Ainara LeGardon y David García Aristegui, dos luminarias cuya autoridad para hablar sobre estos temas queda fuera de toda duda. Es muy posible que estés algo desorientado entre el alud de noticias e informaciones, artículos y declaraciones que diariamente circulan por la red y los medios de comunicación y que tienen como protagonista a la famosa entidad. Este libro, que la disecciona con una habilidad magistral, ofrece respuestas a casi todas las preguntas, pero también tiene otra gran virtud: deja abiertas puertas y plantea preguntas. No cierra ninguna y te empuja a posicionarte. Es un ensayo lúcido, brillante, valiente y pionero, construido de una forma intachable, meticuloso en extremo y que parte de posiciones razonables, donde cada declaración y dato empuja el siguiente. Sus autores están cargados de razones. Les sobran motivos.

Es una obra que, entre otras cosas, viene a decir que aún hay tiempo. Y, además, esconde un último golpe de efecto, un mecanismo oculto. Este libro es lo mejor que podía ocurrirle a una entidad como SGAE, que en caso de estar movida por responsables hábiles e inteligentes, no dudarían en recibirlo como un regalo: en él se ofrecen los pilares básicos para su pervivencia, así como algunas

ideas y propuestas a la eterna crisis que sufre una entidad absolutamente única en la historia de este país, con una nefasta imagen pública y unos socios que, en la mayoría de los casos, la ven como un mal menor o directamente un enemigo interior. Algo así tendría que crear un efecto suficientemente movilizador. Debería emprender sin demora la tarea de tirar muros y tabiques, revisar las cañerías, reforzar las vigas. Y reconsiderar su propia naturaleza, lo que ha sido y lo que es y, por supuesto, como afrontar lo que está por venir. Puede que todo esto sean posibilidades o bien probabilidades. Pronto lo sabremos.

1987, 2017... En todo esto, en lo que te dispones a leer, hay algo que una y otra vez regresa sobre sus pasos, o quizás es que se trata de un antiguo cuento. Se dice que un escorpión, que quería atravesar un río, habló con una rana que estaba en la orilla: «Rana querida, ¿podría subirme a tu espalda para que me llevaras hasta el otro lado del río?», preguntó el escorpión. La rana, asustada y temerosa de lo que sucedería, contestó: «Pero, escorpión, si dejas que te subas me picarás». El escorpión, enfadado, le replicó: «¿Cómo voy a hacer semejante cosa? Si lo hago, los dos nos ahogaremos». A la rana, tras escucharlo, le pareció razonable, así que accedió. El escorpión se encaramó a su espalda pero, cuando iban a medio camino, la rana notó el temido aguijón. Mientras se hundían, logró preguntarle: «¿Por qué lo has hecho?», a lo que este contestó: «Porque es... mi naturaleza». Las declaraciones para ABC de un defenestrado Reixa, abandonando el Palacio de Longoria con gesto abatido y cansado, no dejan lugar a dudas: «La SGAE es el lugar menos interesante del hemisferio norte para fomentar la cultura». Entonces ¿a qué se dedica exactamente la entidad? ¿Cuál es su verdadera naturaleza?

Servando Rocha

INTRODUCCIÓN

TRATANDO DE ENCAJAR LAS PIEZAS DEL PUZLE

¿Qué entidad puede presumir de haber tenido en su seno a compositores de ópera, directores de cine porno, dramaturgos, guionistas, mimos y punks? La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Este libro sobre SGAE es un espacio de reflexión que hemos creído necesario habilitar en torno a estas siglas y a la gestión de derechos de propiedad intelectual. Este es un tema que nos afecta. Que afecta, en mayor o menor medida, a toda la ciudadanía. Que ha afectado al pasado y que afecta al presente y al futuro de la producción artística y, por tanto, también al compromiso y la responsabilidad adquiridos cuando creamos algo y lo ponemos a disposición de los demás para su uso y disfrute. Hablar de SGAE no es un asunto local, ya que en todos los países donde existen industrias culturales desarrolladas y donde se cumplen los acuerdos de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), organismo dependiente de la ONU, surgen cuestiones en torno a la propiedad intelectual. Este es un tema que, creemos, hasta ahora ha sido tratado dentro de un marco muy estrecho, sin escalas de grises. En el Estado español, al margen de la bibliografía jurídica existente, en general encontramos publicaciones muy sesgadas. Se produce una falta de entendimiento entre aquellos que retratan la piratería en tonos casi apocalípticos y quienes defienden la abolición de la propiedad intelectual como un fin en sí mismo. Encontramos la necesidad de abandonar clichés y alumbrar ángulos muertos.

Sea como fuere, y a pesar de que se ha desinchado el entusiasmo por la cultura libre como alternativa práctica más allá de un planteamiento simbólico, podríamos decir que la propiedad intelectual está de plena actualidad. Esta es una buena noticia en la medida en que puede acercar el debate a la calle, fuera de las esferas de los expertos. Pero el diálogo de sordos se agrava debido al colonialismo cultural que sufrimos: la mayoría de publicaciones críticas provienen de Estados Unidos y se reciben descontextualizadas, cuando no de manera totalmente irreflexiva (y muchas veces con pésimas traducciones). Para empeorar las cosas, textos históricos escritos hace ya una década, con el reseñable Copia este libro de David Bravo a la cabeza, han quedado inevitablemente desactualizados. Copyleft. Manual de uso, editado por Traficantes de Sueños, es otra de las guías que durante mucho tiempo se ha tomado como referencia, pero arrastra una serie de inexactitudes que apuntalan una

visión muy deformada de lo que son realmente los derechos de autor y las posibilidades en torno a su gestión. Afortunadamente, la bibliografía en castellano va aumentando con ensayos que nos descubren muchos aspectos que habían pasado desapercibidos hasta el momento.

En ese sentido, ha habido varias lecturas que nos han marcado durante el desarrollo de este libro. Gracias a Régimen público de la gestión colectiva de derechos de autor, que Juan Antonio Ureña Salcedo (profesor de Derecho Administrativo en la Universidad de Valencia) firmó en 2011, hemos descubierto algunas particularidades de los modelos actuales de gestión. En ese manual se explican y detallan los grandes privilegios y “poderes exorbitantes” de los que disfrutaban las entidades gestoras y el papel de estas en “un sector económico cada vez más importante”. También, la necesidad de transparencia, fiscalización y controles públicos por parte de las instituciones. Conversando con el profesor acerca de la exigua bibliografía rubricada por parte de investigadores y autores españoles, Ureña Salcedo comenta: “La situación, según creo, está cambiando estos últimos años en que, si bien no se han publicado muchos libros, sí que existen algunos sesudos artículos doctrinales. En los años sesenta y setenta, incluso más, si me apuras, no había una gran industria cultural en España. No era una cuestión, por tanto, ni problemática ni que afectase a un sector económico relevante. Esto, en mi opinión, podría explicar algunas cosas como la falta de interés”. Ureña, en su libro, toma referencias en su mayor parte europeas (principalmente francesas), por lo que su trabajo viene a compensar una balanza aún muy inclinada hacia las fuentes anglosajonas.

Libros muy recientes como #Gorriones. Cómo nuestro insaciable apetito de contenidos gratis en Internet empobrece la creatividad de Chris Ruen y Cómo dejamos de pagar por la música. El fin de una industria, el cambio de siglo y el paciente cero de la piratería de Stephen Witt, adoptan un tono periodístico y se mantienen en esa escala de grises que hasta ahora tanto echábamos de menos.

La honestidad de los entrevistados en #Gorriones se refleja en declaraciones como la de Kyp Malone (del grupo TV On The Radio), que resume a la perfección el espíritu del libro:

No creo que nadie se merezca una mamada eterna en la parte de atrás de la limusina más larga que exista. Pero ciertamente tampoco creo que currar “gratis como un cabrón” sea lo que merezco, ni yo ni nadie. Y la idea de que cuantos más artistas pasen hambre mejorará la música es ridícula. La idea de que la falta de recursos es el principal acicate para la calidad es un argumento muy oportuno para la explotación capitalista.

Ruen reivindica una nueva narración sobre el contexto social y tecnológico en el que nos encontramos, manejando los conceptos relacionados con la propiedad intelectual de manera muy rigurosa. Otorga una gran importancia al lenguaje a la hora de hablar de derechos de autor, afirmando que los términos “descarga” o “descarga gratuita” resultan demasiado generales o imprecisos. “La descarga no tiene nada intrínsecamente malo y la descarga gratuita es fantástica en tanto se realice con el consentimiento del creador”. Estamos de acuerdo en que esa es la clave: respetar las decisiones de los autores. Un respeto que ha de provenir no solo de los usuarios, sino, y tal vez de manera más manifiesta y ejemplarizante, de las entidades de gestión. Estas afirman que algunos usuarios no respetan la voluntad de los autores y vulneran sus derechos. Pero ¿no hacen ellas lo mismo al imponer sus modelos inflexibles en los que los creadores han perdido la capacidad de decidir sobre aspectos esenciales de sus obras? Desarrollaremos esta cuestión con varios ejemplos a lo largo de las páginas de este libro y volveremos sobre el trabajo de Ureña Salcedo para tratar de esclarecer quién vigila a los vigilantes.

Si en #Gorriones de Ruen se narra la pulsión de grupos organizados en la red por filtrar lanzamientos discográficos antes de su salida al mercado, en Cómo dejamos de pagar por la música se disecciona el origen de esta subcultura y las funestas consecuencias para la industria musical. Witt entrecruza varias historias relacionadas con la difusión no autorizada de discos, protagonizadas por diversos personajes, con una trama que bien podría haber servido para crear una magnífica novela negra con trasfondo tecnológico. Su tesis se basa en que la llamada piratería no fue algo intrínseco a la arquitectura de la red. Esta idea supone un contrapunto necesario a los numerosos y manidos retratos

que se han hecho de internet, donde se ha llegado a un extraño consenso sobre la inevitabilidad casi ontológica de la gratuidad en los contenidos. El autor realiza además una divertida semblanza de los debates en torno al fenómeno de la piratería:

El economista clásico veía que las ventajas de que el consumidor pudiera descargar de manera ilimitada superaban a los inconvenientes del costo [...] y del riesgo de que te pillaran. El economista conductual veía una base de usuarios acostumbrada a consumir música gratis y que habitualmente no tenía ninguna predisposición a pagar. El político teórico veía una base de disidentes activos que combatían el “segundo cercamiento de tierras comunales” e intentaba proteger internet del control corporativo. Los sociólogos veían gente aficionada a los cenáculos [...].

Witt nos hace recapacitar sobre a quién beneficia la manera en que se distribuye la música en la actualidad: la propiedad industrial del MP3 hizo que la propiedad intelectual de las obras de los creadores musicales saltara por los aires, sin que hasta el momento se haya podido dar con una solución a la remuneración de los autores.

ESPACIOS PARA EL DIÁLOGO:

TIEMPOS NUEVOS, TIEMPOS SALVAJES¹

En los últimos años estamos asistiendo a un cambio de actitud: los artistas se interesan más tanto por los temas que atañen a los derechos que generan sus composiciones e interpretaciones como por su responsabilidad en el proceso creativo. Pero también la ciudadanía se preocupa por todo aquello concerniente a sus derechos y deberes en torno al acceso a la cultura. Últimamente se percibe un interés mayor por conocer el significado de la letra pequeña (y no tan pequeña) de los contratos, así como un cuestionamiento más profundo sobre los modelos de gestión de derechos. Para poder sobrevivir en esta jungla que es la industria cultural, donde impera (y siempre lo hará) la ley del más fuerte, dicen que no hace falta ser experto en propiedad intelectual... pero casi. Al menos, se hace imprescindible el manejo de ciertas herramientas: el machete y la navaja suiza de la propiedad intelectual.

Ainara LeGardon es socia de SGAE desde hace veinte años. La decisión de adherirse a la entidad no fue demasiado meditada, como no lo es la de la inmensa mayoría de autores al inicio de sus carreras. No contaba con la información suficiente ni con la madurez necesaria para cuestionarse si aquella era la única posibilidad para alguien que empezaba a tocar en salas y festivales, y cuyas composiciones ya sonaban en Radio 3. En 1994 estaba a punto de firmar su primer contrato discográfico y alguien le dijo que para poder cobrar sus derechos de autor debía asociarse a SGAE.

¿Derechos de autor? Algo había oído de eso, pero se trataba de un asunto del que muy pocos sabían. Desde luego no era un tema que surgiera habitualmente en conversaciones casuales con otros músicos, en los camerinos o en los locales de ensayo. Estamos hablando de una época en la que la imagen pública de SGAE y las entidades de gestión colectiva en general no estaba tan quebrantada como actualmente. Su presencia y funcionamiento eran aspectos casi desconocidos entre la comunidad creativa, y no digamos para el público general. Hace dos décadas, su amiga Violeta, que además de ser música acababa de licenciarse en Derecho y estaba realizando un Máster en Gestión Cultural, le habló por primera vez de algo llamado propiedad intelectual. Así despertó en Ainara la curiosidad por este tema a veces tan complejo, curiosidad alimentada poco después por la más pura de las necesidades.

David García Aristegui es socio de SGAE desde que falleció su abuelo Fernando García Morcillo en el año 2002. Fernando fue uno de los pioneros del jazz en el Estado español y, después de la Guerra Civil, se convertiría en un compositor todoterreno. Además de crear la música de éxitos que todavía muchas orquestas interpretan regularmente, como “Mi vaca lechera”, “La tuna compostelana”, “Viajera” o “María Dolores”, trabajó con realizadores de cine tan dispares como Antonio del Amo (director de las películas de Joselito), Jesús Franco o Eloy de la Iglesia. Al morir su abuelo, David recibió junto al resto de nietos los derechos de autor en herencia, y posteriormente la familia acordó designarlo como representante legal de los herederos.

Todo esto sucedía justo cuando el llamado movimiento antiglobalización comenzaba su declive: las mediáticas contracumbres ya no sorprendían a nadie y la violencia policial desplegada en Génova, con sucesos como el asesinato de Carlo Giuliani o las torturas en la Escuela Díaz, marcaron un punto de inflexión. De su etapa como activista antiglobalización David sacó claras varias cosas: lo impunes que suelen quedar las agresiones policiales (algo que sufrió en primera persona en okupaciones, acciones y huelgas) y la importancia de un nuevo movimiento social surgido de la crítica a la propiedad intelectual, el software libre y la filosofía del copyleft². El intento de debatir y explicar a los colectivos activistas las enormes diferencias entre el copyright anglosajón y los derechos de autor europeos, fuente de enormes malentendidos, y la posibilidad de reivindicar los derechos de autor desde la izquierda, hicieron que David profundizara en el estudio de la propiedad intelectual.

En el mismo año en que David se asociaba a SGAE, Ainara comenzaba a gestar la idea de montar su propio sello tras varias malas experiencias con discográficas y productoras. La sensación de haber perdido el control sobre algunas de sus decisiones artísticas y personales llevó a Ainara a abandonar los mecanismos del negocio musical establecido y labrar una trayectoria propia, al margen de la industria, siguiendo la filosofía del “hazlo tú mismo” (o DIY por “do it yourself”). Ha autoeditado cinco discos desde 2003. Todos sus errores y experiencia acumulada desde el boom del mal llamado indie en los años noventa, hasta nuestros días, se estructuran ahora como la columna vertebral de los talleres que ofrece a músicos, artistas, gestores culturales y juristas.

Mientras tanto, David renunciaba a tener su propia banda de punk-rock y abandonaba para siempre los locales de ensayo. Comenzó entonces a barajar la posibilidad de crear espacios críticos tanto con el entramado de industria/entidades de gestión como con las posturas simplistas que pedían (y piden) la abolición de la propiedad intelectual. Fue uno de los creadores de Comunes (Radio Círculo), uno de los pocos programas de radio dedicados en exclusiva a la propiedad intelectual, y publicó en 2014 el libro *¿Por qué Marx no habló de copyright?* (Enclave de libros).

Fue en esos espacios para la reflexión donde nuestros caminos se cruzaron. El primer encuentro se produjo virtualmente, a través de mensajes en una lista de correo relacionada con las licencias Creative Commons (CC)³. En enero de 2014 decidimos romper el hielo y dirigimos personalmente el uno al otro, agradeciendo toda la información que compartíamos. Encontrar a un cómplice con quien participar en reflexiones comunes y entablar un debate sincero sobre el áspero mundo de la propiedad intelectual no es fácil. Y allí estábamos nosotros, cada uno desde su ordenador, desde su experiencia, lanzando pistas al otro sobre cómo poder encajar las piezas de este gran puzle. Finalmente nos pusimos cara aquel mismo verano a través de Servando Rocha, un buen amigo común, que nos hizo coincidir como ponentes en un curso de propiedad intelectual en el Ilustre Colegio de Abogados de Madrid.

A finales de ese mismo año Ainara hizo público su trabajo académico *Otro modelo es posible*⁴, en el que reflexiona sobre la gestión de derechos en el ámbito musical, valorando la necesidad y viabilidad de un cambio de paradigma. David sigue a día de hoy colaborando en Barrio Canino, realizado desde Ágora Sol Radio (emisora surgida de la Acampada de Sol creadora del movimiento 15M) e impulsando el sindicalismo⁵ en el ámbito cultural, a través de los colectivos Ciencia para el Pueblo y la Unión de Sindicatos de Músicos, Intérpretes y Compositoras.

Un heredero de derechos y una creadora. Un escritor todavía deslumbrado por la subcultura rock y una artista autogestionada que alterna actuaciones en gaztetxes con instalaciones en museos y espacios de arte contemporáneo. Un pinchadiscos ocasional que hace años malvendió su guitarra eléctrica y que maltrata sus vinilos y CDs, y una cuidadosa coleccionista de música e instrumentos antiguos. Uno de los irreductibles galos que aún pueblan la Malasaña punk y otra que hizo las maletas para no volver al barrio. Teníamos todas las papeletas para, en una realidad paralela, habernos convertido en enemigos acérrimos, pero en esta dimensión ambos pedimos el café con leche fría y nuestros cerebros funcionan mejor juntos.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL DINERO

Este libro es la continuación del trabajo de Ainara Otro modelo es posible y el libro de David ¿Por qué Marx no habló de copyright?, una investigación que ha durado dos años, pero que en realidad comenzó hace más tiempo. En este periodo hemos entrevistado a más de treinta personas. Algunas de ellas no aparecen en el libro ya que sus declaraciones, siempre interesantes y útiles, no encajaban en la narración. Otras nos pidieron explícitamente permanecer en el anonimato. También nos hubiese gustado realizar alguna entrevista más, por ejemplo a Eduardo Bautista (más conocido como Teddy Bautista): nos consta que le llegó nuestra invitación por al menos dos vías, pero fue imposible contactar con él directamente.

Pensamos que todo lo que rodea a la industria musical se explica de manera bastante satisfactoria siguiendo el rastro del dinero. En este negocio el objetivo final de compañías discográficas, editoriales, portales de streaming, promotores, salas y festivales es siempre el mismo: obtener un beneficio económico. SGAE es una entidad sin ánimo de lucro, pero su funcionamiento se ve enormemente distorsionado por la presencia de las editoriales musicales dentro de la sociedad y de los fuertes intereses económicos que se dirimen en la entidad.

Los autores de a pie muchas veces no tienen claro a qué obedecen esos intereses. Las tensiones y luchas que se producen en las asambleas se convierten en dinámicas muy poco transparentes para la mayoría de los socios y directamente incomprensibles para el resto de la ciudadanía. Esto es especialmente grave debido a la posición de monopolio que ostenta SGAE. La prensa y medios de comunicación intentan, normalmente al calor de algún escándalo y sin demasiado éxito, explicar la enorme complejidad inherente a una SGAE dividida en cuatro colegios y sometida a intereses contrapuestos. La sociedad de autores, por su parte, parece sentirse cómoda con el hecho de que los temas más críticos relacionados con su funcionamiento estén solo al alcance de un reducido número de personas.

Para arrojar un poco de luz sobre todo esto, hemos realizado infinidad de viajes, reuniones, e incluso tenido inevitables discusiones. Hemos entrevistado a los últimos tres presidentes de SGAE; a autores que han ostentado cargos en la Junta, Consejo y Fundación SGAE; a cargos de otras entidades de gestión, tanto consolidadas como emergentes, competencia de SGAE; a abogados expertos en propiedad intelectual y profesionales de editoriales, distribuidoras, promotoras de conciertos y compañías de discos; y, por supuesto, a muchos autores, precisamente el sector donde hemos notado más miedo a aparecer con nombre y apellidos en esta publicación. En varias ocasiones, tras la esperanza de encontrar a creadores formados, comprometidos y que nos pudieran ofrecer razones bien fundamentadas a la hora de explicar sus decisiones en materia de gestión de derechos, nos hemos topado con el silencio, la duda, la delegación de poderes en alguien de quien realmente se desconfía, el recelo y, en última instancia, el miedo. Han sido ocasiones puntuales, pero para nosotros muy significativas.

Este libro no está dirigido tan solo a músicos y a la comunidad creativa, tampoco únicamente a juristas, aunque esperamos que más de uno disfrute de su lectura con interés. Está dirigido a la ciudadanía en general, que inevitablemente también tiene relación con las entidades de gestión.

Nuestra perspectiva ha cambiado a medida que el libro se desarrollaba. En un principio no pensábamos plasmar un punto de vista tan crítico, pero sencillamente, a medida que la investigación tomaba forma, nos volvíamos más suspicaces. Las piezas no encajaban teniendo en cuenta solo las explicaciones “oficiales”. Han sido necesarias grandes dosis de escepticismo y reflexión, posicionándonos como afectados.

La imagen que entidades como SGAE y empresas gigantes como Google/YouTube quieren proyectar ya se difunde a través de sus canales, y tienen muchos y muy poderosos. Lo que las grandes corporaciones quieren transmitir ya se apresuran a comunicarlo a través de sus notas de prensa y sus power points. Pero la visión de los titulares de derechos, desde la trinchera, nunca se había puesto negro sobre blanco. Un libro como este no existía hasta ahora.

“¿Derechos de autor...?” Esa pregunta que se hizo Ainara cuando le hablaron de SGAE por primera vez sigue estando en el aire para la mayoría de los creadores y del público. La formación, por tanto, es esencial.

Si a 100 músicos se les preguntara si saben cómo registrar el nombre de un dominio en internet para promocionarse, entre un 80 y un 90 por ciento dirían que sí. Sin embargo, si se les preguntara cómo inscribir su música en el Registro de la Propiedad Intelectual, o en una sociedad de autores, muchos menos responderían a la pregunta correctamente, y un porcentaje aún menor sería incapaz de describir, por ejemplo, cómo fluye el dinero en las plataformas de streaming.

Esta cita es un extracto del estudio realizado en 2015 por el Instituto para el Emprendimiento Creativo, dependiente de Berklee College of Music (Estados Unidos), con el objetivo de “aumentar la transparencia, reducir la fricción y promover la justicia en la industria musical”. Entre sus conclusiones se encontraban importantes iniciativas educativas: talleres globales relacionados con los flujos de pago, la transparencia y las operaciones de la industria musical.

Esa transparencia parece que no interesa a los agentes que ostentan la posición más fuerte en la industria de la música: ni a discográficas, ni a managers, ni mucho menos a las editoriales. Tampoco a las entidades gestoras ni a otros intermediarios. La manida expresión “la información es poder” cobra todo su sentido en este contexto. Esta situación no conoce fronteras, e incluso la Relatora Especial de las Naciones Unidas sobre los derechos culturales, Farida Shaheed, informaba en 2014:

Dado el desequilibrio de conocimientos jurídicos y capacidad negociadora entre los artistas y sus editores y distribuidores, los Estados deben proteger a los artistas de la explotación en el contexto de la concesión de licencias de derechos de autor y el cobro por esos derechos.

Los creadores se encuentran en una situación vulnerable, con habituales posiciones de negociación muy débiles, lo que provoca que acaben firmando contratos de larga vigencia y en condiciones muy desfavorables para ellos. En efecto, así lo remarca la Doctora en Derecho M^a Asunción Esteve Pardo:

El autor individual no cuenta con el apoyo económico ni con el respaldo institucional que tienen las empresas [...] con las que celebra habitualmente sus contratos. Esta y no otra es la razón por la que tales contratos presentan cláusulas abusivas o fraudes de ley. La Ley de Propiedad Intelectual ofrece al autor más que suficiente tutela jurídica al ceder los derechos sobre sus obras. El problema es que la realidad del mercado se impone al negociar y el autor individual no tiene poder para exigir los límites y condiciones que la propia ley impone a sus cesiones de derechos. Caben dos soluciones: la denuncia reiterada ante los tribunales de contratos de derechos de autor que incumplen la LPI [Ley de Propiedad Intelectual] o presentan condiciones abusivas (solución más que utópica por los propios riesgos que ello genera al autor de cara a celebrar futuros contratos) o bien el recurso a las asociaciones de autores o a la gestión colectiva para lograr el ya viejo lema de que “la unión hace la fuerza” a la hora de negociar⁶.

EL PEZ QUE SE MUERDE LA COLA

La inmensa mayoría de los músicos necesitan combinar su actividad musical con otros trabajos. Es una realidad que deja patente la precarización del empleo en el ámbito artístico. Los creadores se ven obligados a realizar verdaderos malabares vitales para conciliar el empleo que les da de comer con el trabajo que verdaderamente les alimenta. “Dedicados a la música durante décadas, seguimos siendo ilegales y conformándonos con evitar lo peor [...] Denunciamos irregularidades y el resultado es perder oportunidades profesionales para siempre”, rezaba el editorial de la revista musical Rockdelux “¿Música, trabajo? Perseguidos por nuestra sombra”⁷. El asunto constituye un círculo vicioso en el que las instituciones, la actual normativa en materia de Seguridad Social (además de su irregular aplicación) y las entidades de gestión tienen mucho que ver.

La primera vez que a Ainara le enviaron una comunicación como socia de “Pequeño Derecho” entendió que esa denominación se debía a que recaudaba poco o a que formaba parte de un colectivo de autores “pequeños”. Aunque, como tal, no haya autores “pequeños” y “grandes” en SGAE,

tampoco existe la democracia en el sentido de “un socio, un voto”. El número de votos, e incluso la posibilidad de asistir a las asambleas, depende de la recaudación. Es decir, los socios con mayor número de ingresos son los que más peso y poder de decisión ostentan dentro de la entidad. Otro de los factores que afecta a la fórmula de ponderación del voto es la pertenencia a un determinado Colegio. Los letristas y compositores, como Ainara, pertenecen al llamado Colegio de “Pequeño Derecho”, que paradójicamente es el que mayor número de socios congrega⁸.

Lo cierto es que, unida a la poca representación de los socios (según la Secretaría General de SGAE, el porcentaje de socios con derecho a voto en 2016 es del 18,01%), hay una clara reticencia a tomar parte en las asambleas y votaciones en las que se decide el rumbo de este modelo de gestión. Aparentemente la mayoría de autores no quieren formar parte de este sistema. Incluso nosotros, antes de involucrarnos a fondo en el activismo relacionado con los derechos de autor, y aun teniendo voz y voto, tampoco habíamos participado en la toma de decisiones. Las cifras no son alentadoras: en la última Asamblea de SGAE, de los 117.509 asociados, tan solo participaron con su voto 441 (que acumulan 8.433 votos en total). Eso significa que, de todos los socios de SGAE, solo participó en la última toma de decisiones la ridícula cifra del 0,38% del total de socios (o lo que es lo mismo, el 2,07% de los socios con derecho a voto).

Es el pez que se muerde la cola. La mayoría de autores no pueden abandonar su puesto de trabajo (el “otro” al margen del musical) un jueves por la tarde para desplazarse a una asamblea que se celebra en otra ciudad distinta a la suya, costeando de su propio bolsillo los gastos de desplazamiento y dietas. Esa es una de las razones por las que no van a votar. Bueno, esa y que no tienen derecho a voto por no recaudar lo suficiente.

Nosotros estábamos allí, ejerciendo nuestro derecho a la palabra y al voto en la última Asamblea General en la que, por cierto, se aprobó la reforma estatutaria que permitió que SGAE, con un año y medio de retraso, se adaptara a la ley⁹. También estaban allí todos los representantes de las grandes editoriales. Ellos no desprecian la ocasión de alzar su voz y ejercer su poder de decisión. Tal vez por ello sí que existan, y vayan a seguir existiendo, “grandes” y “pequeños”.

“LOS BITES CORREN MÁS QUE LAS PERSONAS QUE GESTIONAN LAS ENTIDADES”

En Europa estamos viviendo momentos de debate y cambio, siendo acuciante la necesidad de adaptación y armonización de las distintas leyes estatales, así como la apuesta por el Mercado Único Europeo¹⁰. La Directiva Infosoc (llamada así puesto que venía a regular la propiedad intelectual en el marco de la denominada “sociedad de la información”) se adoptó en 2001, con anterioridad a la creación de las más importantes plataformas de internet en las que se comparte contenido protegido por derechos de autor y/o por derechos conexos¹¹. Durante los tres minutos que nos ha llevado escribir este párrafo, se han publicado 14 millones de entradas en Facebook, cerca de 1 millón y medio de tuits, 3.350 entradas en Wordpress, 185.000 fotos en Instagram y 2.160 en Flickr, y se han subido 310 horas de contenido en YouTube (siendo 420.000 las horas vistas en estos mismos tres minutos), así como 23.000 horas escuchadas a través de Spotify¹².

Conversamos sobre este tema con Enric Enrich, uno de los expertos cuyos artículos han contribuido a desentrañar el enredo de ideas al que nos hemos ido enfrentando al profundizar en el estudio de la gestión de derechos. Enrich ejerce como abogado en Barcelona desde 1980 en Enrich Advocats-Copyrait y está especializado en Derecho Mercantil, Derecho Internacional y Derecho de la Propiedad Intelectual e Imagen, materias sobre las cuales imparte clases y escribe en distintos programas de máster y posgrado. A la pregunta de cómo percibe el momento actual en torno a la gestión de derechos de propiedad intelectual, nos contesta:

En primer lugar quisiera decir que considero útil y necesario un sistema de gestión colectiva de los derechos de autores, artistas y productores de fonogramas para, por un lado, facilitar el uso de las obras por terceros sin necesidad de autorización y, por el otro, la percepción de una remuneración

por los titulares de derechos. Pero el sistema actual es el mismo que nació en un mundo en el que la música circulaba mediante copias físicas, y por comunicación pública analógica, y, sobre todo, en un ámbito territorial limitado a cada uno de los estados. En ese entorno era lógico el sistema existente: una sociedad de gestión por titular de derecho en cada país (independientemente del hecho de que para una mejor gestión se agrupasen entidades de diferentes titulares para la gestión de derechos complementarios o confluyentes en un mismo objeto) y acuerdos internacionales con las sociedades de los demás países para liquidar a los titulares de derechos extranjeros los derechos recaudados en un país diferente. Pero la ya consolidada convergencia de la tecnología digital y de telecomunicaciones (lo que hace unos años se denominaba “nuevas tecnologías”) hizo saltar por los aires las limitaciones fronterizas y sentó las bases de un mercado que pasó a ser global, tanto de distribución como de recaudación. Algunas entidades de gestión y algunos editores grandes, conscientes de que el principio de licencia territorialmente limitado y recaudación territorial no iba al compás de la globalidad que permite la tecnología, empezaron a moverse en el sentido de implantar licencias multiterritoriales. Pero aparte de ser pocas las iniciativas, el “multi” se queda muy pequeño por número de países que cubre. Y la industria, las tecnologías, los bites, en definitiva, en los que se almacena la música grabada, corren más que las personas que gestionan las entidades en el proceso de negociar acuerdos. Al principio de la “revolución digital”, en las conferencias de la industria de la música, se decía que el problema lo ha creado la tecnología y corresponde a la tecnología el resolverlo. Eso lo oí hace quince años. Y sigue siendo válido. Desde el momento que un artista pone un sonido musical en un bite para que circule, debería poner otro bite al lado con una hucha para que los que intervienen en la cadena de explotación de la música (distribuidores digitales, compañías de telecomunicaciones) fuesen poniendo pequeños bitcoins con el fin de que ese bite-retribuido regresase de vuelta al artista. Yo no soy techie, pero estoy seguro que cualquiera de ellos puede montar este sistema y aplicarlo a lo que denominamos la puesta a disposición del público (Internet). ¿Quiere ello decir que se puede llegar a una gestión individual de todos los derechos? No, porque aparte de Internet hay otros mundos todavía analógicos, en los que sigue siendo necesaria la gestión tradicional local y territorial (por ejemplo, la comunicación pública de obras musicales en conciertos en directo).

Le preguntamos también por cómo ve el futuro de las entidades de gestión en España y el de SGAE en particular:

Creo que la respuesta a la pregunta anterior puede responder a esta. ¿Futuro? Tal como están concebidas las entidades de gestión, me parece que estará más bien limitado a la comunicación pública (no a la puesta a disposición del público, en la cual la retribución de titulares de derechos la ha de solucionar la tecnología o los propios operadores). Pero la tecnología todavía no soluciona nada.

ADAMI (sociedad francesa que gestiona derechos de los intérpretes musicales) realiza una comparación entre los derechos que generan los artistas en medios analógicos y digitales: para que un artista gane 100 euros necesita ser pinchado 14 veces en la radio, o vender 100 discos, o ser escuchado 250.000 veces en streaming de pago o un millón de veces en streaming gratuito¹³.

Enrich nos recuerda un tuit de Geoff Barrow (Portishead) difundido viralmente por las redes sociales en abril de 2015: “34.000.000 streams Income after tax = £1700. Thank U @apple @Youtube @Spotify especially @UMG_News for selling our music so cheaply”¹⁴ y añade su personal agradecimiento “a Movistar, Vodafone, et alia, que son los que realmente se benefician de ese tráfico inmenso de ‘contenidos’ [sic]. ¿Cómo puede un artista vivir así? De ahí se deduce que la solución, en el entorno de la distribución digital de música grabada, no la tienen las entidades de gestión”.

A través de esta charla con Enrich, y curiosamente meses antes de su publicación en España, llegamos a una reflexión muy vinculada al argumento del reciente ensayo del periodista británico Andrew Keen, Internet no es la respuesta. Esta es otra de las publicaciones que, junto a #Gorriones y Cómo dejamos de pagar por la música, nos parece que ha contribuido últimamente a enriquecer el debate.

Enrich concluye nuestra conversación con una cita no literal de una entrevista a Richard Soley, pionero del Internet de las cosas, que en el marco de las preguntas que le hemos lanzado considera un buen mensaje para las entidades de gestión: “Internet ha hundido negocios y empresas para crear otros no siempre mejores. Yo diría que en esta era digital nada acaba de sustituir a nada, pero todos tenemos que cambiar para no ser sustituidos”.

Este libro que tienes entre las manos pretende ser una herramienta para entender el contexto actual y apuntar hacia los cambios que creemos deben afrontar las entidades de gestión en general y SGAE en particular. La gestión colectiva de derechos debería ser exactamente eso, colectiva, y por tanto mucho más debatida, consensuada, transparente y comprensible para todas las partes implicadas. Para ello hay que conocer primero el origen de ese modelo y cómo ha ido evolucionando hasta nuestros días. Trazar el sinuoso camino que va desde la Sociedad de Autores Españoles hasta la Sociedad General de Autores y Editores.

VIEJOS Y NUEVOS MONOPOLIOS

No es infrecuente la siguiente escena: nos sentamos tranquilamente a tomar algo y conversar con amigos músicos, algunos incluso ya entrados en la treintena y con varios discos en su haber. Con el último de ellos, Dani, semanas antes de acabar este libro. Hablamos de nuestras últimas actuaciones, e inmediatamente su cara muestra un gesto de sorpresa al escuchar que salas y festivales pagan a SGAE cuando se interpretan sus canciones en directo. Dani, por desconocimiento, no estaba reclamando ese dinero que SGAE recauda en concepto de derechos de autor. Igualmente le explicamos que bares, radios, televisiones o discográficas también pagan a SGAE por el uso de sus canciones. En teoría la ley deja abierta la puerta a los autores para reclamar ese dinero de forma individual, sin intermediarios, pero en el ámbito musical resulta casi imposible monitorizar todos los usos de nuestras obras y gestionar individualmente los derechos (imaginemos el inmenso trabajo que supondría contactar con cada local o emisora). De ahí la existencia de las entidades de gestión colectiva, que nacieron con el fin de representar a los titulares de derechos y realizar una gestión eficiente de los mismos.

Pero no solo los autores tienen derechos. También a los intérpretes y a los sellos discográficos, entre otros, les corresponden los llamados derechos conexos. Pensemos que en una canción intervienen, además de los compositores, los artistas que la interpretan y la discográfica que costea la grabación y es, por tanto, la dueña del máster.

Desde 1987 en el Estado español existen ocho sociedades gestoras activas, además de la recién creada EKKI, que está en fase de lanzamiento. Son asociaciones privadas sin ánimo de lucro, y en virtud de este carácter están obligadas por ley a destinar un porcentaje de la recaudación a fines sociales y asistenciales en favor de los socios, ayudas a la creación, actividades de formación, etc.

Para poder comprender bien el funcionamiento de SGAE y sus atribuciones es imprescindible conocer su historia. Desde su origen todas las sociedades de autores fueron muy polémicas y celosas de la conservación de su posición de monopolio. Antes de la Guerra Civil SGAE era una federación de diferentes sociedades que representaban a distintos tipos de autores. Durante el franquismo obtuvo una serie de privilegios que la convirtieron en lo que es ahora, aunque entonces estaba sometida a un férreo control institucional e integrada en lo que se denominó en la época el Sindicato Vertical (en realidad Organización Sindical Española).

La reforma de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 fue histórica por varios motivos. Por un lado, por ser la primera modificación de la ley en más de cien años, ya que la anterior databa de 1879, época del reinado de Alfonso XII. Y además porque fue una ley que acabó con el histórico monopolio de SGAE, posibilitando la creación de nuevas entidades de gestión, siempre que cumplieran unos determinados requisitos. Todas las que surgieron de forma paulatina en los años posteriores, (AIE –intérpretes musicales–, AGEDI –productores de fonogramas–, AISGE –actores y actrices–, EGEDA –productoras audiovisuales–, CEDRO –escritores y editores literarios– y VEGAP –artistas plásticos y visuales–) se convirtieron a su vez en nuevos monopolios sectoriales. Se instauró así un modelo de gestión colectiva de derechos donde, hasta ahora, las entidades han tenido

libertad para marcar las tarifas por el uso de su repertorio y donde apenas existe fiscalización de su funcionamiento. Este modelo se rompió parcialmente con el nacimiento de DAMA, una escisión del Colegio de Audiovisuales de SGAE, impulsada por el Sindicato de guionistas ALMA y que, con unos planteamientos muy avanzados para su época, se adelantó varios años a los debates actuales relacionados con la propiedad intelectual.

A día de hoy existe una gran confusión en lo que respecta a posibles alternativas a SGAE, lo que genera que periódicamente se publiquen artículos tremendamente erróneos. Un ejemplo fue “Gestionar los derechos de autor sin recurrir a las entidades de gestión de derechos de autor”¹⁵, donde se confundían las licencias Creative Commons o las empresas privadas de registro (como Safe Creative) con vías de gestión de derechos alternativas a SGAE, cosa que en absoluto es cierta. Actualmente, la única alternativa es DAMA y únicamente para los autores del sector audiovisual (solo guionistas y directores, ni siquiera para los autores de bandas sonoras).

Seguimos conversando y Dani pregunta: “¿Cada vez que mi música suena en un bar o en una radio, SGAE cobra un dinero a ese establecimiento o emisora por el uso de mi obra?”. Así es. Lo hace a través de las tarifas generales que se calculan, entre otros muchos factores, según la superficie del local, los ingresos publicitarios que reciba la emisora, etc. (todo está detallado en un documento de 175 páginas disponible a través de la web de SGAE). Un usuario paga esas tarifas generales por poder usar el repertorio gestionado por la entidad. La aplicación de las tarifas y cómo se recauda y reparte, temas que a nuestro amigo le despiertan gran curiosidad, serán objeto de uno de los próximos capítulos.

“Entonces, ¿simplemente pagando la tarifa correspondiente, cualquiera puede hacer lo que quiera con una de mis canciones?” No exactamente, ya que existen los llamados derechos morales. Estos derechos obligan a atribuir al creador la autoría de su obra e impiden las transformaciones de esta sin su consentimiento. Por ejemplo, Manolo Kabezabolo debería haber pedido permiso al abuelo de David para convertir la clásica “Tuna compostelana” en la “Tuna punk” en su disco de debut Ya hera ora: “Cuando los punkis nos vamos de marcha, no te enamores tonta del haba. Cada imperdible ke llevo en la txupa es el recuerdo de algún follón”. Kabezabolo no pidió autorización y Fernando García Morcillo podría haber solicitado la retirada del disco, cosa que no hizo. Sin embargo, finalmente, Ya hera ora sí tuvo que ser retirado de la circulación y reeditado sin varias canciones a petición de la editorial de The Sex Pistols y de otros autores cuyas obras fueron modificadas sin autorización.

EL FOLLÓN DE LA GESTIÓN DE DERECHOS

El problema surge cuando una entidad como SGAE, cuyo origen es la defensa y representación de los más vulnerables en esta cadena, se torna inflexible, opaca, y comienza a adoptar decisiones que poco tienen que ver con la protección de los autores.

En diciembre de 2015 Ainara fue invitada a una mesa redonda en la quincuagésima edición de la Feria del libro y del disco vasco de Durango. Se le encargó el desafío expreso de mostrar, en menos de diez minutos, las cuestiones que más preocupan a los autores musicales en lo referente a la gestión de sus derechos. Fue un buen ejercicio de síntesis, a la vez que un reto comunicativo. Se dio cuenta de que estas cuestiones son bastante simples y llanas. Son asuntos que carecen de toda lógica para autores y usuarios, y que en realidad se podrían resumir en muy pocos puntos: por un lado el contrato de gestión que firma el autor al asociarse a la gestora, y por otro las tarifas y las cantidades pendientes de reparto, temas que desarrollaremos a lo largo de este libro. De manera muy sintética: el contrato de gestión contiene unas condiciones innegociables, previa y unilateralmente establecidas por la entidad. En el caso de SGAE es, además, exclusivo. ¿Qué implica esto? Por un lado, los autores no pueden decidir dejar fuera de SGAE la gestión de algunas canciones concretas. Por otro lado, en el caso de las autoproducciones, están obligados a pagarse a sí mismos los derechos de autor cuando editan un disco o cuando organizan sus propios conciertos. Es decir, SGAE les cobra para luego pagarles, previa deducción de un porcentaje por la gestión. Por ejemplo, para poder fabricar su primer disco

autoeditado, Ainara tuvo que pagar a SGAE 554,91 euros, de los que luego cobró 305,96 (después de impuestos, retenciones y comisión de SGAE)¹⁶.

Los socios tampoco pueden controlar¹⁷, por ejemplo, en qué espacios tocar su repertorio sin que SGAE intervenga: pequeñas librerías, locales ocupados y otros espacios alternativos fuera del circuito establecido y que no pagan las tarifas generales.

Respecto a las tarifas y las cantidades pendientes de reparto¹⁸, es habitual que nos pregunten por qué SGAE es capaz de gestionar los derechos de autores que no son socios. Esto ocurre, por un lado, porque existen ciertos derechos de gestión colectiva obligatoria¹⁹ y, por otro, porque los derechos que en teoría se podrían gestionar individualmente son recaudados también por SGAE mediante las tarifas generales. Esto implica que existan millones de euros pendientes de identificar y/o repartir en las arcas de SGAE, simplemente porque han sido cobrados en nombre de autores que no los podrán reclamar, puesto que muchos ni siquiera son socios (ni tienen intención de serlo). Además, hasta ahora, las tarifas han sido fijadas de forma unilateral por SGAE, en muchos casos (como ha denunciado repetidamente la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia) de forma abusiva, amparándose en su posición de monopolio.

Por suerte, la reciente reforma de la ley²⁰, aunque no termina de adaptarse a la última directiva europea²¹ en materia de gestión colectiva, trata algunos de estos aspectos, como el contrato de gestión, la necesidad de transparencia, el control sobre las tarifas y el destino del reparto (algo que influye directamente en la representación de los socios).

1. EL ORIGEN DE SGAE

Los autores dramáticos están haciendo ahora lo que todos los obreros del mundo: quieren acabar con el capital para explotarse a ellos mismos. Los obreros tardarán acaso algunos siglos en llegar al fin; nosotros debemos tardar algo menos, que por eso somos intelectuales. Si somos vencidos, ya sabemos lo que nos espera; si vencemos usted se convencerá de que es noble la idea que nos guía.

Sinesio Delgado

Durante la primera conversación telefónica de Ainara con Antón Reixa (expresidente de SGAE), solicitándole una entrevista para este libro y detallándole los temas que se tratarían en el mismo, surgió una de las vías de investigación para el desarrollo de este capítulo. Uno de los mitos que nos parece necesario desmentir y aclarar es el que cuenta que los editores entraron en la entidad en el año 1995, cuando la denominación de SGAE cambió de Sociedad General de Autores de España a Sociedad General de Autores y Editores. Reixa nos explicó que fue mucho antes cuando los editores pasaron a formar parte de la entidad. Nos pareció interesante y necesario realizar una profunda investigación en materia histórica, de la que ha resultado este primer capítulo sobre los orígenes y las diferentes etapas por las que ha transitado este modelo de gestión.

UN POCO DE HISTORIA:

CORISTAS Y OBREROS INTELECTUALES

En 1900 Sinesio Delgado publicó en *El Socialista*²² un discurso donde se abordaba una cuestión que a día de hoy sigue sin cerrarse: la relación entre trabajadores culturales y sindicatos. Este discurso se produjo en un acto de apoyo a la Sociedad de Coristas de España, creada después de las pioneras Asociación de Escritores y Artistas Españoles y la Sociedad Lírico-Española. Delgado planteó que, al igual que “una parte muy importante de los obreros intelectuales españoles había saludado dignamente al nuevo siglo”, era necesaria alguna organización que velara por los intereses de los coristas, que en aquellos años estaban inmersos en “la farándula por esos pueblos de Dios”.

En ese mismo número de *El Socialista* aparecía también una intervención de Pablo Iglesias, presidente entonces del PSOE y la UGT, quien auguró que “mañana los esclavos de la prensa romperán sus argollas” y mandaba un saludo a lo que para él era un “brillante ejército que viene a ayudar al proletariado de todos los oficios para cambiar la faz del mundo acabando con el odioso capital y con la explotadora burguesía”. En efecto, a principios del siglo XX la precariedad del trabajo

cultural y la censura eran también temas que preocupaban a las primeras organizaciones de izquierda. Pero a pesar de la coincidencia puntual con el PSOE o la estrecha relación de lo que en ese momento se llamó la bohemia (sobre todo en el caso del anarquismo), los autores y artistas se mantuvieron al margen de los denominados sindicatos de clase.

No fue así el caso del periodismo²³. Si para intérpretes y coristas el referente organizativo fue el corporativismo de las primeras sociedades de autores, en el caso del periodismo la influencia provino de la huelga más importante en la historia del movimiento obrero, la conocida como La Canadiense. Este paro de 1919 tuvo como origen un conflicto en la empresa eléctrica Barcelona Traction, donde el sindicato anarcosindicalista CNT jugó un papel decisivo. Tuvo un desarrollo tan explosivo, al extenderse con virulencia a otras empresas y sectores de la Barcelona industrial, que el Gobierno puso fin a la huelga con el histórico Decreto de la jornada de ocho horas de trabajo. España se convertía así en el primer país donde se impuso a la jornada laboral el límite de ocho horas diarias. Esta huelga marcó al periodista afiliado a la UGT Ezequiel Endériz, uno de los fundadores del Sindicato Español de Periodistas.

El restablecimiento provisional de la censura durante la huelga de La Canadiense, las penosas condiciones en las que trabajaban los periodistas y la incapacidad manifiesta de la Asociación de la Prensa para resolver conflictos laborales, crearon una tormenta perfecta. Endériz impulsó en 1919 la primera y hasta la fecha única huelga general de periodistas. Sus reivindicaciones se centraban en la mejora de las condiciones laborales, plasmadas en puntos como la fijación de salarios mínimos, la concesión de un día de descanso semanal y el derecho a vacaciones retribuidas. La huelga fracasó, aunque se lograron algunas mejoras para el sector. Ezequiel Endériz pasó a afiliarse a la CNT y compaginó su militancia anarquista con su actividad como periodista y escritor, además de ostentar cargos de responsabilidad en la nueva sociedad creada en 1932, la Sociedad General de Autores de España, la primera SGAE. Pero antes de llegar a estas siglas, hemos de remontarnos a finales del siglo XIX para descubrir cómo y por qué los autores sintieron la necesidad de unirse para defender sus derechos.

DE SAE A SGAE

Durante el siglo XIX eran habituales los contratos editoriales abusivos que obligaban a los autores a renunciar al control de sus obras por cantidades muy exiguas. La negociación individual con los empresarios no era nada favorable, por lo que los autores comenzaron a organizarse. En 1844 se creó la Sociedad de Autores Dramáticos, con un objetivo principal, la posibilidad de la autoedición para los socios y evitar así suscribir contratos poco ventajosos. La Sociedad no tuvo mucho recorrido, aunque supuso el primer intento por parte de los autores de frenar los recurrentes abusos y excesos de los empresarios de teatro²⁴.

A finales del siglo XIX el empresario Florencio Fiscowich ostentaba un verdadero monopolio editorial al poseer un repertorio muy extenso, después de haber ido obteniendo un elevadísimo número de obras pagando por encima del precio de mercado. El control que llegó a ejercer fue casi total: contrataba temporadas enteras en teatros de Madrid y provincias donde solo se programaba su repertorio. Sinesio Delgado y Ruperto Chapí, junto a Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, lideraron una respuesta a esa situación de monopolio y lograron la autogestión de su repertorio después de varios intentos organizativos.

La primera tentativa fue la creación en 1892 de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, que cobraba únicamente por la ejecución de piezas musicales y donde también estaban asociados editores como Fiscowich (queremos resaltar aquí que la presencia de editores en las sociedades de autores se remonta al siglo XIX). El segundo intento se produjo a instancias de Sinesio Delgado, que propuso la conversión de esta sociedad en una Asociación Lírico-Dramática con el objetivo de recaudar tanto por el uso de obras musicales como por el de obras líricas o dramáticas. Pero persistía un problema: las obras seguían en poder de editoriales y empresarios como Fiscowich, por lo que los autores no podían gestionar sus obras directamente. La tercera y definitiva apuesta fue

la creación en 1899 de la Sociedad de Autores Españoles (SAE), impulsada con el objetivo explícito de quebrar el monopolio de Fiscowich. Este contraatacó creando lo que se conoció en los medios como la Contrasedad (en realidad la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de Obras Teatrales) con el objetivo de detener a SAE, aunque no tuvo mucho recorrido y pronto fue disuelta.

Al desaparecer la Contrasedad de Fiscowich, y después de duras negociaciones, este accedió a vender todo su repertorio a SAE. Como respuesta a esta victoria de SAE nació otra organización creada como contrapeso de SAE, la Asociación de Empresarios de Espectáculos. Esta asociación empresarial plantó cara a SAE en lo referente a las tarifas relacionadas con el pago de derechos de autor. Después de las batallas con la Contrasedad y la Asociación de Empresarios, comenzaron a surgir tensiones dentro de SAE, que provocaron que en 1904 Sinesio Delgado abandonara la sociedad y posteriormente se produjera la dimisión de toda la Junta Directiva. Sin embargo, a pesar de esta primera crisis, SAE consiguió afianzarse y seguir funcionando.

Otro de los conflictos que se ocasionaron en su seno fue la discusión en torno a los emergentes sindicatos de clase UGT y CNT. En los años veinte SAE entró en el debate en torno al llamado “sindicalismo intelectual” a través de su revista *La Propiedad Intelectual*, donde se posicionó claramente en contra de la federación dentro de sindicatos. El debate se recrudeció cuando la Sociedad de Artistas Plásticos Franceses ingresó en el sindicato CGT, pero SAE se mantuvo firme en sus posiciones, aclarando que “las asociaciones de intelectuales solo deben federarse con sus afines [...] obligadas a mantener por propia conveniencia, en la mayor altura posible, el respeto a la propiedad intelectual. Este es el único sindicalismo que pueden aceptar los intelectuales del arte”.

En los años treinta SAE sufrió otra nueva crisis que la dejó en estado terminal, básicamente debido a un sistema de funcionamiento arcaico y a graves problemas económicos. En 1932 Federico Romero, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero decidieron refundar SAE y convertirla en la nueva Sociedad General de Autores de España (SGAE). Como refleja Raquel Sánchez García en *La sociedad de autores españoles (1899-1932)*, la forma adoptada por la nueva sociedad fue la federación de cinco sociedades.

Entró entonces a presidir la Sociedad de Autores de Variedades, una de esas cinco sociedades de la federación, el antes aludido sindicalista y libertario Ezequiel Endériz, dato que induce a pensar que la nueva sociedad no estuvo tan alejada como sus antecesoras de la izquierda y el sindicalismo del momento. Pero la nueva SGAE también estuvo, como su predecesora, atravesada por conflictos y escándalos económicos. En un ajuste de cuentas que Ezequiel Endériz²⁵ plasmó en forma de libro, titulado *Guerra de Autores*, se reflejaba la burocratización, corruptelas y luchas internas existentes en el seno de la primera SGAE.

Guerra de Autores se publicó después de la salida de Endériz de SGAE y al comienzo de su participación en una nueva sociedad. En el monumental *Diccionario de la música española e iberoamericana*, coordinado por Emilio Casares Rodicio, se narra la aparición de la ahora olvidada Sociedad de Autores Sociedad Anónima (SASA), impulsada en realidad por empresarios del sector cinematográfico, lo que supuso un segundo intento de crear una Contrasedad como la de Fiscowich. La recién creada SASA fue instrumentalizada para lograr los acuerdos que SGAE no había logrado en el sector cinematográfico. Como Endériz, algunos autores descontentos de SGAE pasaron a SASA, mientras SGAE acusaba a la nueva sociedad de ser una maniobra impulsada por la propia industria para obtener acuerdos más ventajosos. La guerra entre las dos sociedades comenzó de inmediato.

Pero si SAE logró sobrevivir primero al choque con la Contrasedad (a la que hizo desaparecer) y después a la existencia de la Asociación de Empresarios de Espectáculos, en el sector cinematográfico obtuvo una victoria mucho más rotunda contra la SASA. Ahogó económicamente a la nueva sociedad estableciendo un veto por el que las salas debían elegir entre usar el repertorio gestionado por una de las dos sociedades: SGAE prohibía el uso de su repertorio en salas donde se proyectaban películas de autores afiliados a SASA. Al ser el repertorio de SGAE mucho más

amplio y popular, el veto funcionó, por lo que SASA quebró en poco tiempo. Con su desaparición, SGAE logró por fin acuerdos con la industria cinematográfica, algo que no había logrado antes de la aparición de SASA.

GUERRA CIVIL Y FRANQUISMO

Durante la Guerra Civil se produjeron numerosas colectivizaciones y creaciones de cooperativas de teatros, cines y salas de fiestas en el bando republicano. Primero la UGT en Madrid y posteriormente el Sindicato Único de Espectáculos de la CNT (SUEP-CNT) en Cataluña, decidieron tomar el control de SGAE (locales y archivos) para posibilitar el cobro de una cantidad mínima por parte de los autores. Esta intervención se produjo al comienzo de la guerra, ya que la música en directo, las obras de teatro o las proyecciones de películas se vieron afectadas primero por el conflicto armado y después por la creación de cooperativas de trabajadores para su gestión (que afectaban al desarrollo normal de las actividades de las salas). Con la expropiación de SGAE los sindicatos buscaron que los autores pudieran subsistir gracias a los derechos de autor, independientemente de la actividad de locales, teatros y cines, muy complicada debido a bombardeos, colectivizaciones y censura.

Después de la Guerra Civil SGAE se refundó, pero con varios cambios importantes. En primer lugar dejó de ser una federación de sociedades en 1941 y se convirtió en una entidad de gestión única, sin posibilidad de competencia como la que intentó ejercer SASA. Además, dentro del llamado Sindicato Vertical (en realidad Organización Sindical Española) se creó un Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), donde quedaba integrada la nueva SGAE. El SNE disponía de secciones de cine, teatro y variedades y su órgano de gobierno, la Junta Nacional, reservaba dos miembros a SGAE. La Junta del SNE controlaba, además de las secciones antes aludidas, a los llamados Servicios Sindicales formados por Derechos de Autor (SGAE), Previsión y Propaganda, Inspección Nacional y la Red Provincial y Nacional del SNE. Así finalizaba un debate previo a la Guerra Civil, el de sociedad de autores versus sindicato de autores: en la dictadura autores e intérpretes de todo tipo tuvieron que afiliarse obligatoriamente al Sindicato Nacional del Espectáculo.

En su magnífico libro Régimen público de la gestión colectiva de derechos de autor, Juan Antonio Ureña Salcedo detalla cómo la dictadura de Franco fue la que otorgó importantes privilegios a SGAE. En 1941 la sociedad adquirió naturaleza pública y el Ministerio de Educación Nacional se adjudicó presencia en sus órganos de gobierno y se reservó la aprobación de sus Estatutos y las futuras modificaciones. Se convirtió así en un monopolio y obtuvo un régimen jurídico privilegiado, en el que la representación de los autores debía hacerse a través de ella. Se le concedió también la potestad de fijar unilateralmente las tarifas por el uso de su repertorio y, finalmente, obtuvo la autorización para poder fiscalizar las taquillas de cualquier espectáculo para así cobrar derechos de autor en función de lo recaudado.

Respecto al papel de las editoriales dentro de SGAE, aunque se cree que la entrada de estas se produjo en los años ochenta, su presencia es previa y como ya sabemos se remonta a la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, predecesora de SAE. Durante nuestra investigación contactamos con la Asociación Española de Editores de Música (AEDEM) para consultar cómo evolucionó realmente la relación entre autores y editores en el seno de SGAE. Lo primero que nos comentaron fue:

Es a comienzos de 1951 cuando surge la primera reunión ante la necesidad de coordinar una postura común de cara a las negociaciones iniciadas con la Sociedad General de Autores de España, tendentes a regular, entre otros asuntos, la labor recaudatoria de SGAE en el campo de la reproducción mecánica [producción de discos], modalidad del derecho de autor gestionada hasta entonces de manera individual con las compañías discográficas por parte de los autores y editores musicales.

Finalmente, el 26 de julio de 1951 se firma el convenio entre SGAE y los editores de música más representativos, fecha que marca una nueva etapa de entendimiento y colaboración que desemboca en una inicial participación de los editores de música en los órganos de gobierno de SGAE.

Queremos resaltar que la firma de este convenio supuso una mayor integración de los editores dentro de la entidad, a la cual ya pertenecían desde sus orígenes. A este respecto, AEDEM aclara:

Los editores de Música ya estaban de hecho formando parte de SGAE con anterioridad al convenio de 26 de julio de 1951, si bien hasta entonces solo percibían a través de SGAE los derechos de comunicación pública [radios, conciertos...]. Es a partir del convenio cuando también regularizan el cobro de los derechos de reproducción mecánica a través de SGAE y desde entonces entraron a formar parte de sus órganos de gobierno.

Constatamos que en los Estatutos de la sociedad publicados en el Boletín Oficial del Estado en 1952 se alude explícitamente a los editores como miembros de pleno derecho, aunque su presencia en la Junta Directiva se produjo en los años sesenta con solo un representante, hasta llegar a los ocho actuales.

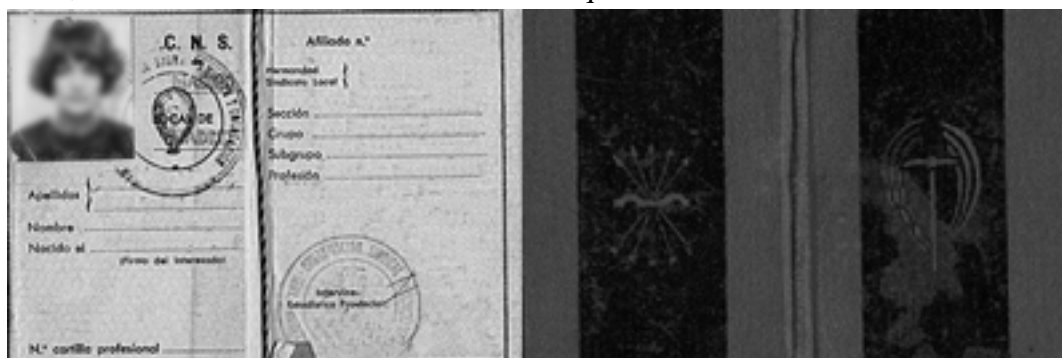
Por otra parte, durante el franquismo las industrias culturales en torno a SGAE fueron cambiando, al igual que los autores asociados a esta. En los años sesenta, los pinchadiscos que traían discos de las tiendas de Londres, y el intercambio que se daba en las bases militares de Morón, Rota, Torrejón y Zaragoza, supusieron puntos críticos en la introducción del rock en España. También fue relevante el papel de las Islas Canarias: debido a su condición de puerto franco, los músicos locales accedían fácilmente a instrumentos musicales y discos de importación a muy buen precio y antes que en la península. Los privilegiados rockeros españoles de primera generación fueron en su mayoría, salvo excepciones, hijos de familias bien posicionadas dentro del régimen. En línea con los evidentes cambios en los gustos musicales de la juventud, en 1960 el Sindicato Español Universitario (SEU) implantó concursos nacionales universitarios de “música moderna”, en los que se mezclaban tunas con grupos de rock, y en los que no se necesitaba carné para poder actuar.

El carné del Sindicato era indispensable para los intérpretes, al igual que suponía una condición obligatoria de cara a que los autores pudieran cobrar derechos. La infraestructura del SNE controlaba los eventos teatrales o con música en directo, para cerciorarse de que todos los que actuaran lo hicieran con el preceptivo carné de Teatro, circo y variedades. Este se diseñó para dos tipos distintos de artistas²⁶: uno blanco, para profesionales y que permitía actuar sin limitaciones de ningún tipo, y otro de color rosa para los aficionados, más fácil de obtener, pero que solo autorizaba a actuar durante los fines de semana. Se obtenían a través de un examen, demostrando conocimientos de armonía y solfeo, entre otros. En Madrid esos exámenes se realizaban en teatros como el Calderón, La Latina o Fuencarral.



Reproducción de un carné de 1974 disponible en la la página web de Manuel Soler.

En los años sesenta la incipiente generación de músicos vinculados a nuevos estilos como el rock provocó grandes tensiones en el mundo del espectáculo. Hablamos del enfrentamiento de los llamados autores e intérpretes profesionales con formación musical clásica con aquellos a los que se denominó despectivamente “silbadores”, autores que no sabían leer ni escribir partituras pero que componían grandes éxitos pop. ABC reflejaba en su edición del 11 de octubre de 1970 cómo la industria del disco movía en esas fechas “más dinero que la industria de conservas”, y que artistas “silbadores” muy populares de la época como Joan Manuel Serrat, la saga de Los Brincos –Juan Pardo, Fernando Arbex–, Mari Trini, El Dúo Dinámico, Massiel, Aute o Los Módulos emitían un comunicado, denunciando el trato discriminatorio al que les sometía SGAE.



Reproducción de un carné de 1958 disponible en la página web de Yolanda Farr.

Si un autor era considerado “silbador” era debido a que no tenía el carné de Teatro, circo y variedades, por lo que no podía registrar directamente sus obras en SGAE. La manera usual de acceder a derechos de autor en esos casos era que figurara como autor de la obra a registrar un músico que sí fuera socio. Ya en 1970 esa situación se hizo prácticamente insostenible, ya que precisamente los “silbadores” eran quienes generaban el 50% de los ingresos de SGAE. La situación de los actores fue, incluso, más discriminatoria: desde el SNE se les obligaba a renunciar a los derechos de imagen

como cláusula establecida en los contratos, con o sin carné del Sindicato Vertical. En el caso de la música, incluso se posicionó a favor de los “silbadores” Juan José Rosón, presidente del SNE. Pero hasta el final del franquismo SGAE no acabó con su discriminación, y, como veremos en el apartado final de este capítulo, con polémica incluida.

LA TRANSICIÓN DE SGAE

A finales del franquismo el PCE y las recién creadas CCOO practicaron lo que se denominó “entrismo” dentro del Sindicato Vertical, obteniendo delegados y representantes en las elecciones sindicales del régimen con vistas a convertirse en hegemónicos dentro del mundo laboral. El Sindicato Nacional del Espectáculo, donde se encuadraba orgánicamente SGAE, no fue una excepción al “entrismo” y dentro del SNE se crearon colectivos como la Agrupación Sindical de Directores y Realizadores Españoles del Cine (ASDREC), donde realizaban su labor clandestina antifranquista artistas como Juan Antonio Bardem. Un gran número de los asociados más jóvenes a SGAE estaban afilados mayoritariamente al PCE y, en menor medida, a otras organizaciones comunistas o libertarias de la izquierda antifranquista.

Pero SGAE inició su periplo democrático con mal pie, reeditando crisis análogas a las producidas antes de la Guerra Civil. En una conflictiva junta general extraordinaria de 1978 se aprobaron unos nuevos estatutos, cuya finalidad era renovar sus estructuras y acabar con la corrupta práctica de la llamada “rueda”, en la que profundizaremos un poco más adelante. En un contexto de grandes cambios políticos se posibilitó que pudieran votar un número mayor de autores, bajando la barrera de ingresos anuales mínima para poder tener derecho a voto. Con esos nuevos estatutos se iba a dilucidar el futuro de una entidad de gestión desligada del Sindicato Vertical, que coexistiría con los nuevamente legalizados sindicatos de clase. Pero ya en esas fechas SGAE contaba con una pésima imagen pública, debido a la impopularidad del cobro de derechos de autor (algo que no ha cambiado desde entonces) y la publicación en prensa de la práctica de la “rueda” (que no se debe confundir con la “rueda de las televisiones”, conflicto actual de SGAE en el que entraremos en otro capítulo).

El escándalo lo recordó así Antón Reixa en 2013²⁷, describiendo también a los llamados “tupamaros”:

Gran parte de ellos eran militares músicos que combinaban la milicia con su trabajo en orquestas de baile y verbena. Si se repasan las recaudaciones de SGAE de aquellos años, los repartos mayores no correspondían a los meritorios profesionales que alentaban la popularidad creciente de la música [...]. Entre las obras de mayor recaudación se pueden encontrar enigmáticos títulos como “El grillo amarillo”. No se conoce musicólogo ni incluso oído humano que puedan acreditar las virtudes de tal obra. Muy fácil. “El grillo amarillo” era un título más de los cientos que los “tupamaros” manejaban en una perversa “rueda” de hojas programa cruzadas como declaración de obras “ejecutadas” [sic] por las múltiples orquestas de las que formaban parte. Por supuesto, estas piezas musicales no eran realmente interpretadas y esa recaudación así atribuida restaba (incluso podía anular) ingresos de derechos de autor que, en justicia, corresponderían al reconocible repertorio de música popular española que engrosa el imaginario colectivo de aquel tiempo.

La junta general de SGAE destituyó en 1977 a toda la sección musical responsable de la estafa de la “rueda” y convocó elecciones urgentemente. En estas resultaron elegidos un elevado porcentaje de nuevos autores, vinculados al rock o considerados de ideologías progresistas, entre ellos Teddy Bautista, cuya militancia en el PCE era de sobra conocida. Como curiosidad, resaltaremos que Juan Antonio Bardem y Teddy Bautista, ya con este fuera del PCE y muy próximo al PSOE, acabarían en bandos opuestos en las elecciones a la junta directiva de SGAE en 1995, donde el comunista Bardem fue literalmente barrido en las urnas y sus duras denuncias sobre malversación de fondos ignoradas. Su lista no sacó ni un consejero. La entrada de Bautista y su equipo supuso el comienzo de grandes cambios en la entidad, ya que, en su estancia en Estados Unidos, había conocido de primera mano entidades de gestión como ASCAP, BMI y SESAC, cuyo funcionamiento fue emulando poco a poco en el seno de SGAE.

Los consejeros destituidos por el fraude de la “rueda” contraatacaron a través del Sindicato Profesional de Músicos Españoles (heredero del Sindicato Vertical), que acusó al presidente de SGAE, Moreno-Torroba, de una desastrosa gestión económica de la entidad. En la batalla entre los dos sectores de la sección musical –el destituido y el recién electo– tomaron parte las multinacionales discográficas, que apoyaron con entusiasmo la renovación en SGAE: les constaba que con el fin de los fraudes aumentarían significativamente los ingresos de sus editoriales musicales. La renovación posibilitó que se legitimara la gestión a nivel internacional, ya que las multinacionales presionaron a las diferentes entidades de gestión extranjeras para que comenzaran el pago a SGAE por el uso de su repertorio. Algunos medios de comunicación interpretaron esta renovación como el resultado de la injerencia de las multinacionales del disco, y denunciaron la supuesta represión en SGAE a los autores españoles, por estar al margen de los intereses de las editoriales vinculadas a estas mismas multinacionales.

Los recientes estatutos definieron una nueva forma de gestión colectiva y sentaron las bases del futuro de la entidad. Se produjo también el primer intento serio de lavado de imagen, al plantearse un funcionamiento algo más democrático, con el aumento del número de socios con derecho a voto. Pero, en la práctica, este cambio solo supuso el acceso al voto de una exigua minoría de autores y no generó ningún cambio real de orientación en su funcionamiento. SGAE entraría en los años ochenta con varios retos importantes: profundizar en su modernización, mejorar su imagen, zanjar los conflictos que colearían por el traumático fin de la “rueda” y, finalmente, abordar los nuevos conflictos relacionados con el cine y la literatura. Más o menos, los mismos retos con los que ha entrado en los años diez del presente siglo.

EL ORIGEN DE UN MODELO ANACRÓNICO E INJUSTO

SGAE fue adquiriendo una fuerza imparable mientras salía victoriosa de numerosos conflictos legales. Demandó a RTVE por atrasos millonarios en pagos de derechos (posteriormente se repetiría el conflicto con las televisiones autonómicas y privadas), a las radios, a las salas de cine por su propia “rueda” –estas revendían una y otra vez una misma entrada para pagar menos derechos de autor²⁸–, al Ministerio de Cultura por el uso de música tanto en el Mundial de fútbol del 82 como en la Expo del 92, e incluso a grupos de teatro aficionados. La entidad llegó a acuerdos o bien ganó en los tribunales prácticamente todos estos pleitos, sin otorgarle demasiada importancia a su mala imagen.

Además, en los ochenta se avalaría tanto en el Congreso como en el Senado su polémica reestructuración de 1978, por lo que la entidad comenzó a operar en muchos aspectos como un Ministerio de Cultura de facto, debido a su elevado presupuesto (la recaudación de SGAE solía ser un tercio de los presupuestos que manejaban los Ministerios de Cultura de la época) y el régimen jurídico privilegiado heredado intacto del franquismo. Hay que resaltar que el reparto del dinero recaudado a las televisiones derivaría en la ruptura de SGAE con la creación de DAMA. Como veremos más adelante, el nacimiento de esta entidad de gestión, que rompió con el monopolio en la gestión colectiva por primera vez, tuvo su origen en el reparto del dinero de las televisiones entre el Colegio de Pequeño Derecho (donde se agrupan los autores musicales), hegemónico en ese momento, y el Colegio de Audiovisuales.

En 1987 se apuntala definitivamente el modelo que llega hasta nuestros días, con una entidad con total autonomía a la hora de marcar unilateralmente sus tarifas, con un estado que ya no participa en los órganos de gobierno y donde no se articula una fiscalización efectiva de su funcionamiento. La Ley de Propiedad Intelectual de 1987 aclaró la naturaleza jurídica de las entidades de gestión: sociedades privadas y sin ánimo de lucro, aunque debido a las atribuciones que les otorga la ley tienen aspectos de un organismo público. Estas atribuciones serían por ejemplo su capacidad para recaudar derechos de autor en radios, televisiones, comercios, etc. o su “legitimación extraordinaria”, término jurídico que se refiere a la capacidad de SGAE para actuar en todo tipo de procedimientos administrativos o judiciales en representación de sus socios.

Conviene recordar que el modelo de propiedad intelectual y derechos de autor que se implantó primero con SGAE y con el resto de entidades que surgieron posteriormente no fue el único que se puso encima de la mesa:

La defensa del escritor, que ocupó a Ángel María de Lera muchos años de su vida, que acaba de extinguirse, tropezó siempre con un obstáculo principal: el escritor mismo y lo que podríamos llamar su naturaleza díscola, insolidaria, individualista. Parte de los estudios y trabajos de Lera sobre este tema (impulsado, sin duda, por sus orígenes de sindicalista junto a la figura excepcional de Ángel Pestaña) van a aparecer recogidos en la Ley de Propiedad Intelectual [...]. Es de esperar, no obstante, que algunos aspectos de la ley que encarecen la producción de libros clásicos o que rinden excesiva pleitesía al concepto mismo de propiedad intelectual en esta materia desaparezcan durante su tramitación [...]. El trabajo del viejo sindicalista Ángel María de Lera iba menos por la cuestión de derechos de propiedad intelectual que por el [sic] de derechos sociales [...] ²⁹.

Este atípico editorial de El País de 1984 alababa la figura Ángel María de Lera, un sindicalista que llegó a estar condenado a muerte y pasó ocho años en cárceles franquistas. Fue uno de los fundadores de la Asociación Colegial de Escritores (ACE), colectivo que siempre mantuvo relaciones conflictivas con SGAE y que, a diferencia de esta, defendió posiciones explícitas de izquierda. De Lera planteó propuestas como la de un dominio público pagante (existente hoy en Argentina, Croacia, Hungría y Uruguay) e impulsó una mutualidad para escritores sin recursos.

Décadas después de la denuncia sobre el funcionamiento de SGAE que realizó Ezequiel Endériz en Guerra de autores, SGAE de los años ochenta volvía a ser igual o más polémica que antes del franquismo. La entidad de gestión, que fue acusada regularmente de clientelismo y de derroche, consiguió, renovando aspectos más o menos laterales de su funcionamiento, convertirse en lobby arrollador a favor de la propiedad intelectual. Nos dan muchas pistas las declaraciones de Teddy Bautista en 1989, en las antípodas de la figura del combativo Ángel María de Lera: “SGAE no es un sindicato, sino una entidad administrativa de representación proporcional en la que los votos son como acciones” ³⁰.

La frase es mucho menos gratuita de lo que parece, ya que SGAE, al retroalimentarse dando capacidad decisoria en sus estructuras solo a quien tiene “acciones” (ingresos por derechos de autor), ha ido perpetuando prácticas que la han llevado, en pleno siglo XXI, a un modelo anacrónico e injusto.

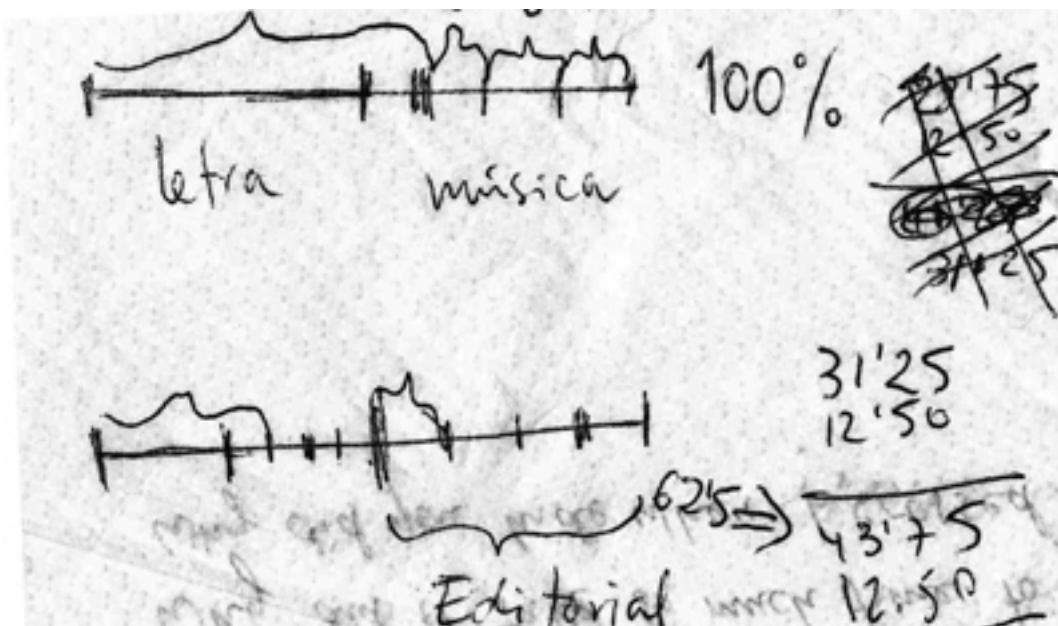
2. LA “E” DE SGAE: LOS EDITORES

Que no firmen nada a priori. Ni siquiera conmigo! ³¹

EN UNA SERVILLETA

No siempre hemos sido nosotros los que hemos estado a este lado de la mesa del bar en la conversación. Un generoso músico que durante años ha compartido su conocimiento y experiencia con todos aquellos artistas principiantes que solían pasar por su estudio de grabación, ha sido Carlos Torero ³². No dudaba en defender la dignidad de la profesión, y tenía la habilidad de encontrar la anécdota precisa, con moraleja incorporada, para cada ocasión.

Ainara y Carlos llegaron a establecer una relación de amistad y colaboración artística que duró muchos años y que probablemente comenzó en la mesa de un bar de Malasaña, en 1997, cuando conversaban sobre la industria musical. Carlos le preguntó si en su día había firmado algún contrato editorial y ella movió la cabeza, negando tímidamente y con gesto de desconocer sobre qué exactamente le estaba preguntando. Él hizo una exclamación en voz alta, se levantó de la mesa y la felicitó con un fuerte abrazo. Se volvió a sentar, y, en una servilleta, le explicó lo que es una editorial, las labores que supuestamente debe desempeñar, y la estructura del reparto de derechos entre autores y editores.



Detalle de la servilleta que Ainara guarda desde hace 20 años.

LA RECONFIGURACIÓN DEL NEGOCIO

La figura del editor musical y su misión son algunos de los aspectos más desconocidos (y controvertidos) para los creadores. El contrato editorial se firma entre la editorial y el autor, a diferencia del discográfico, que se firma entre la compañía de discos y el artista. Esta es una distinción básica que históricamente muchos creadores e intérpretes han desconocido. Probablemente la confusión haya aumentado en los últimos años debido a los ya comunes “contratos de 360º”, llamados así puesto que cubren todos los ángulos del negocio en torno a una obra musical: las ventas de discos, los derechos de autor y los cachés de las actuaciones, a veces incluso derechos de imagen y merchandising.

El cambio en el modelo de negocio y la disminución de ventas, entre otros factores, han conducido a una situación en la que los papeles de los principales actores de la industria (sellos discográficos, editores y representantes/mánagers) se han confundido hasta el punto en el que en la actualidad es muy común que una misma figura aglutine las funciones que antes se desarrollaban independientemente.

Ha sido una práctica habitual que los sellos crearan sus propias editoriales y agencias de representación, o bien que se asociaran con otras ya existentes, para poder tener el máximo control sobre sus producciones. El autor es el creador de la obra (compositor y/o letrista de la canción), el artista es quien interpreta la obra de un autor (la graba en estudio o toca en directo) y las empresas del sector siempre quieren tener bien amarrados a nivel legal estos dos aspectos artísticos.

Recordemos que la ley considera, tanto a los autores como a los intérpretes y a los sellos, titulares de derechos de propiedad intelectual. Los creadores son titulares de derechos de autor sobre sus obras, y tanto los artistas como las discográficas son titulares de derechos conexos sobre sus interpretaciones y grabaciones respectivamente. Es especialmente clara la diferenciación que realiza David Byrne en su libro *Cómo funciona la música*:

[...] lo normal es que el sello discográfico sea el propietario del copyright³³ de la grabación. Para siempre. Pero esto no significa que la canción les pertenezca. La diferencia resulta confusa para mucha gente, pues tendemos a pensar que una grabación y una canción son lo mismo. Sin embargo, la canción en sí y la versión que el artista ha grabado de ella no son siempre la misma cosa. Podría ser la canción de otro, por ejemplo³⁴.

Los “contratos de 360º” son aquellos mediante los que los artistas que generalmente también componen sus canciones, las graban y las interpretan en directo, ceden los derechos sobre sus grabaciones a la discográfica, los de autor al editor, y un porcentaje del caché de sus actuaciones y/o patrocinios al mánager, recayendo generalmente estas tres figuras en una sola (aunque habitualmente con distintas denominaciones jurídicas).

La publicación *El negocio de la música Vol. 2*, editada por la Fundación Autor en el año 2005, recoge entrevistas a destacados profesionales del sector. Sin pretender descontextualizar aquellas conversaciones, conviene resaltar que hace ya más de una década algunas declaraciones revelaban de forma notoria la invasión de los espacios profesionales de unos y otros agentes. Teresa Alfonso (Teddysound Music Publishers) manifestaba: “[...] igual que otros intentan llevarse una parte del derecho de autor, nosotros tendremos que estar en la parte de producción, y llevarnos parte de los royalties, o ponernos a hacer de mánager”. En el mismo libro, Antonio Pérez Solís (licenciado en Derecho y entonces presidente de APA Ediciones Musicales) afirmaba: “[...] todo el que se relaciona con un autor por si acaso abre un departamento que se llama “editorial” porque cuesta poco más que la firma de un contrato”.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.