



TRANS 19 (2015)
RESEÑAS / REVIEWS

Peter Di Cola y Kembrew McLeod. *Criminales del copyright. Ley y cultura del sampling en la música electrónica*. Xixón: Hoja de Lata, 2014, 388 pp. ISBN: 978-84-941153-7-0

David García Aristegui. *¿Por qué Marx no habló de copyright?* Madrid: Enclave de libros, 2014, 232 pp. ISBN: 978-84-942708-3-3

Reseña de Héctor Fouce (Universidad Complutense de Madrid)

En 1998 un grupo de artistas *underground* editó un disco titulado *Deconstructing Beck* en el que remezclaban fragmentos de canciones del autor de *Losers*, bien conocido por su gusto por recontextualizar sonidos para darles una pátina de modernidad. Inmediatamente fueron amenazados con un pleito por la discográfica de Beck, dejando claro, como señala Naomi Klein (2002, 179), que las leyes de copyright son actualmente una lucha territorial para delimitar quién podrá hacer arte usando las nuevas tecnologías. *Criminales del copyright* se adentra en ese territorio de conflicto para delimitar las posiciones y los bandos y proponer un acuerdo de armisticio.

¿Cómo acomodar en una legislación con referentes arcaicos prácticas creativas y culturales de rabiosa modernidad, tecnologías que desafían las viejas categorías? Como señaló Marx, en los momentos de crisis la nueva generación necesita vestirse con los ropajes heredados; somos esclavos de nuestras viejas concepciones hasta que somos capaces de pensar lo nuevo en sus propios términos. Todos los que nos hemos acercado a las cuestiones de creatividad desde el ángulo de la propiedad intelectual tenemos habitualmente la incomodidad de quien se viste con ropa no creada para él. Legislaciones creadas para liberar el uso de la imprenta y premiar el trabajo de los creadores han sido explotadas cada vez con más intensidad por grandes empresas multimedia en el marco del capitalismo informacional; sus intereses, formas de hacer y categorías de pensamiento configuran incluso las alternativas al modelo. David García Aristegui, prologuista

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

de *Criminales del copyright*, hace un detallado repaso por la gestación de los derechos de autor en la modernidad en su libro *¿Por qué Marx no habló de copyright?*, lectura que contextualiza buena parte de los problemas y argumentos analizados por Di Cola y McLeod.

García Aristegui arranca su recorrido en los debates que llevaron a la promulgación en Inglaterra del Estatuto de Ana (1710), la primera legislación en torno al copyright. Los derechos de autor nacen como una forma de rebeldía contra la censura y el monopolio ejercido por gremios de editores bien cercanos al poder. Durante siglos, serán el escenario de cruentas batallas entre autores en busca de remuneración y control sobre su obra y editores desaprensivos en busca de resquicios legales para producir libros sin pagar la principal materia prima, la creatividad de sus autores. Las acusaciones de piratería nacen prácticamente de la mano de la aparición de las industrias culturales. Será Estados Unidos, como recuerda García Aristegui en un capítulo monográfico, el país que más intensamente ejecute políticas institucionales de piratería, negándose durante siglos a reconocer los copyrights internacionales, de modo que los libros extranjeros se vendían masivamente en ediciones baratas mientras los escritores norteamericanos, que sí recibían pagos por sus libros, eran ignorados al ser éstos más caros. Estas políticas sólo terminaron cuando Estados Unidos había logrado construir una gigantesca industria cultural capaz de inundar el mundo con sus productos: entonces, en 1988, el gobierno de EEUU firmó el tratado de Berna, establecido un siglo antes como marco regulador de la propiedad intelectual en la mayoría de los países. Después comenzaron las presiones para incluir los productos culturales en los tratados de libre comercio que culminan con la creación de la Organización Mundial de Comercio (OMC) en 1994.

En defensa de sus derechos los autores comienzan a crear alianzas que cristalizarán, al calor de la revolución francesa, en lo que ahora conocemos como sociedades de gestión de derechos. Una de las fortalezas de la aproximación de García Aristegui a los derechos de autor es su herencia marxista: ¿cómo se puede analizar el trabajo intelectual si no es desde un marco analítico que considere las formas de organización y explotación de ese trabajo en un contexto capitalista? De ahí que, de manera bastante novedosa, en su libro se reflexione y se historicice en torno a otras formas de organización, más cercanas a lo sindical, que los autores exploraron para dar salida a sus demandas. Aunque, como señala desde el título, el propio Marx nunca hizo mención al copyright a pesar de haberse aproximado varias veces al tema de la producción cultural y a haber vivido en sus propias carnes los sinsabores de la bohemia y del trato con editores poco cumplidores.

Claro que el capitalismo que analizaba Marx estaba lejos de parecerse al que ha crecido en torno a la información, que es el contexto en el que surgen también las alternativas al copyright, en forma de cultura libre. En la parte final del libro, con sagacidad y con cargas de profundidad, García Aristegui la emprende contra la “ideología californiana”, ese paraguas bajo el que han nacido emporios de lo intangible como Facebook o Google, especializados en socializar las creaciones de todos para producir su propio beneficio. En línea con las reflexiones de César Rendueles en *Sociofobia* (2013) nos recuerda que la idea de un internet que nos hace a todos iguales es un espejismo, que las iniciativas de cultura libre han bailado al son de la ideología californiana para proponer un mundo desregulado en el que el grande se come al chico.

Equipados con este contexto, estamos en mejores condiciones para aprovechar el trabajo de Di Cola y McLeod. En torno al *sampling* se establece, sin duda, uno de los principales conflictos entre los usos de las tecnologías digitales y las normativas de propiedad intelectual. Se trata de algo tan sencillo de hacer hoy por hoy como cortar un fragmento de una canción ya existente para incluirla en una nueva composición. Como recuerdan los autores en el capítulo inicial, hubo una edad de oro del *sample* que se corresponde con los orígenes del hip-hop, desde su arranque en los guettos negros hasta la creación de obras de tan profundo calado como el *It takes a nation of*

millions to hold us back, de Public Enemy. El sample era la fuerza que movía aquella CNN negra, era la materia prima utilizada para construir discursos críticos contra la marginalización de los negros y para recrear una genealogía musical con sus héroes y proezas. Entonces el hip-hop se hizo popular y aparecieron en escena los abogados.

La edad de oro del sampling (heredera, como los autores nos recuerdan, de una tradición culta que engloba al collage dadaísta y la música concreta) terminó abruptamente en 2005 cuando el tribunal supremo de EEUU falló el caso *Bridgeport Music vs Dimension Films*. El grupo NWA (Niggaz Wit Attitudes) había sampleado y modificado un fragmento de dos segundos del tema de Funkadelic *Get off your ass and jam*, asumiendo la idea de que el fragmento era tan minúsculo y de tan escasa relevancia que la ley no debería ocuparse del asunto (según la doctrina jurídica “de minimis non curat lex”, que asegura que los tribunales no se ocupan de infracciones muy pequeñas). Pero el tribunal supremo dio la razón a la compañía de Funkadelic, asumiendo que para usar cualquier extensión de un tema ya creado es necesario tener un permiso.

Quienes no estén familiarizados con el trasfondo jurídico y organizacional de la industria discográfica puede que no perciban nada extraño en esta afirmación. Asumimos que si uno quiere usar algo ajeno, debe pedir permiso. Pero, como señalan Di Cola y McLeod, ese permiso es notablemente difícil de conseguir. En primer lugar, porque el copyright de un tema puede haber cambiado tantas veces de mano que es difícil conocer quién es el dueño. En segundo lugar, porque en este contexto pedir un permiso significa pagar un precio. Puesto que la forma clásica de creación en el hip-hop implica usar un elevado número de incisos, y que los precios por uso son libres, a menudo el pago de samples para un tema cuya rentabilidad comercial es incierta supone ya una deuda imposible de asumir por los creadores. Volviendo al ejemplo que abre esta reseña, se crea una aristocracia de artistas que sí pueden samplear frente a un enorme grupo de excluidos (no olvidemos que los músicos que editan sus trabajos en grandes discográficas tienen a su disposición los cada vez más concentrados catálogos de estas y además cuentan con el apoyo de sus servicios jurídicos).

El gran mérito de *Criminales del copyright* es construir un contexto complejo en el que interactúan prácticas musicales, discursos comunitarios, sentencias judiciales y estrategias comerciales. Complejidad resuelta brillantemente gracias a una muy clara organización del libro, una escritura directa y el uso abrumador de testimonios especialmente recabados para el libro. El lector es introducido en un mundo en el que el sampler no era un problema para después recorrer diversas experiencias musicales basadas en el uso de músicas ya grabadas, de la vanguardia al underground. Una vez aposentada la práctica del sampling en una larga tradición, nos sumergen en los tribunales y en la organización de la industria musical (con especial atención a la gestión de los derechos de propiedad intelectual de los catálogos). Esta áspera realidad es confrontada, en el siguiente capítulo, con las consecuencias que estos porcedimientos tienen en el mundo de la creación; es a partir de esta reflexión que los autores se atreven a lanzar propuestas.

En este recorrido, McLeod y Di Cola huyen de las simplicidades y de las actitudes maniqueas o panfletarias. Son capaces de señalar que la obligación de pagar por el uso de samples puede suponer un ingreso muy deseable y justo para músicos que ya no están en activo, o cuya popularidad ha ido a menos y que de repente, gracias a una actualización de su música, llegan de nuevo a oídos de la gente. También señalan que la necesidad de clarificar los derechos de los samples se ha convertido en un boyante negocio, lo que justifica el escaso interés de la industria establecida en abordar los problemas generados. También es muy interesante la manera en la que abordan el conflicto por el uso de samples en términos del derecho a la libertad de expresión: si el acceso a la materia prima con la que construyo mis expresiones está limitada en virtud del interés de unos pocos en su explotación, es pertinente entender que se me está limitando mi capacidad

de expresarme.

El final del libro es sorprendente, por ser inusual en un trabajo que llega desde la academia (aunque tanto el tono como la edición no son academicistas y el libro se dirige a un público amplio, aun siendo riguroso). Di Cola y McLeod se atreven a proponer posibles soluciones para arbitrar el uso de samples a favor del interés general sin dañar los intereses privados. ¿Por qué no generar una “licencia obligatoria” como la que existe para grabar nuevas versiones de temas ya registrados? El procedimiento es sencillo: se paga una cantidad fija a las entidades de gestión y se adquiere el derecho de usar melodía y letra, ahora con un nuevo intérprete. El trabajo burocrático de buscar al dueño del copyright lo hacen estas entidades (que fueron creadas con esta misión). ¿Por qué no establecer una gestión pública con un fondo administrado por la Copyright Office estadounidense? De este modo se acabaría con la arbitrariedad de la concesión de licencias, que excluye sistemáticamente de la creación a un alto número de músicos.

Tanto la propiedad intelectual como las condiciones de producción de los músicos en el seno de la industria fonográfica son temas poco estudiados desde la musicología, la etnomusicología y los estudios de música popular. El trabajo de Di Cola y McLeod nos muestra que estos trabajos son necesarios si queremos producir un conocimiento que tenga incidencia en las grandes cuestiones de nuestro tiempo. Nos muestra que esta aproximación tiene que ser necesariamente interdisciplinaria y usar metodologías combinadas; tendremos que hacer hueco en nuestros estudios a los siempre evitados temas jurídicos y económicos. Complementariamente, ¿Por qué Marx no habló de copyright? nos recuerda que una de las fortalezas del campo ha sido siempre la habilidad para insertar los estudios de caso en contextos complejos e informados. La historia y la filosofía son herramientas necesarias para construir ese contexto. Si el mundo que nos toca vivir y analizar es complejo, también lo tendrá que ser nuestra caja de herramientas y nuestro conjunto de destrezas.

Referencias

Klein, Naomi. 2002. *No logo*. New York: McMillan

Rendueles, César. 2013. *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing

Cita recomendada

Fouce, Héctor. 2015. Reseña del libro *Criminales del Copyright y ¿Por qué Marx no habló de copyright?*-TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 19. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES