

**PROPIEDAD INTELECTUAL
NUEVAS TECNOLOGÍAS
Y LIBRE ACCESO A LA CULTURA**



**PROPIEDAD INTELECTUAL
NUEVAS TECNOLOGÍAS
Y LIBRE ACCESO A LA CULTURA**

**ALBERTO LÓPEZ CUENCA
EDUARDO RAMÍREZ PEDRAJO
COORDINADORES**



creative commons

LICENCIA CREATIVE COMMONS

Atribución 2.5 México



Licencia Creative Commons 2.5 México Reconocimiento (Attribution): Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciatario.



No Comercial (Non commercial): El material original y los trabajos derivados pueden ser distribuidos, copiados y exhibidos mientras su uso no sea comercial.



Compartir Igual (Share alike): Si altera o transforma esta obra, o genera obras derivadas, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

Centro Cultural de España en México

Ángeles Albert de León
Jesús Oyamburu Fernández
Claudia Reyes Toledo
Eva Gómez Suárez

Coordinación General

Alberto López Cuenca
Eduardo Ramírez Pedrajo

Autores

Alberto López Cuenca
Carmen Arteaga
Daniel García Andújar
Daniel Miracle
Eduardo Ramírez Pedrajo
Eduardo Nivón
Fran Ilich
George Yúdice
Javier de la Cueva
Jesús Carrillo
José Luis Barrios
Lucina Jiménez
Miquel Vidal
Natxo Rodríguez
Ricardo Domínguez
Sergio Augusto Boeta

Traducción del texto de

Ricardo Domínguez:
Gabriela Méndez

Universidad de las Américas Puebla

Luis Ernesto Derbez Bautista
Rector

José Loyola
Vicerrector Académico

Diana Isabel Jaramillo
Jefe de Publicaciones

Diseño gráfico
Rocío Corona

Primera edición 2008

D.R. © Universidad de las Américas Puebla
Ex hacienda Sta. Catarina Mártir, Cholula
72820 Puebla, México.
www.udlap.mx

D.R. © Centro Cultural de España en México
Guatemala, #18 Centro Histórico,
Ciudad de México
06000 México, México.

Derechos reservados conforme a la ley
ISBN: 978 607 7690

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Índice

<i>Prefacio</i>	9
<i>Introducción: hacia una cartografía crítica</i> Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez	11
<i>Los derechos de autor en la era del capitalismo cultural</i> Alberto López Cuenca y Eduardo Ramírez	23
<i>Propiedad intelectual y Política cultural: una perspectiva desde la situación mexicana</i> Eduardo Nivón Bolán	43
<i>La constitutiva impertinencia del arte o la estetización de la tecnología</i> José Luis Barrios	73
<i>Un castillo en ruinas: la decodificación del Imperio</i> Daniel G. Andújar	93
<i>¿Limitar legalmente el acceso a la cultura?</i> Sergio Augusto Boeta Ángeles	111
<i>Producción artística y copyleft en el nuevo entorno digital</i> Natxo Rodríguez Arkaute	131
<i>Escuela, arte y nuevas tecnologías</i> Lucina Jiménez	153
<i>Derecho y tecnología: la apertura de las APIs</i> Javier de la Cueva	173

<i>Tras la multitud distribuida, enjambres de partículas.</i> (Ensayo de reflexiones a posteriori) Ricardo Domínguez	187
<i>El copyright: instrumento de expropiación y resistencia</i> George Yúdice	213
<i>Marco legal del derecho de autor en México</i> Carmen Arteaga Alvarado	235
<i>Mediactivismo en la red</i> Daniel Miracle	259
<i>Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción en la España contemporánea</i> Jesús Carrillo	281
<i>La General Public Licence (GPL) v3: copyleft para el siglo XXI</i> Miquel Vidal	307
<i>El artista como productor en Internet</i> Fran Ilich	319
Biografías	343

UDLAP
UNIVERSIDAD DE LAS
AMÉRICAS PUEBLA

centro
cultural de
España

México



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN MÉXICO



aecid
CENTRO
CULTURAL



PREFACIO

La reciente aplicación del canon digital en España ha provocado una feroz reacción de partidarios y detractores de una medida que otorga derechos de recaudación en la venta de cualquier soporte que ofrezca la posibilidad de grabar y reproducir información. Miles de firmas se recogieron para solicitar su no aplicación considerando que el canon digital no es el salario de los autores, tal y como consideran las sociedades de gestión, sino el salario de los que gestionan los derechos de autor.

En paralelo, las sociedades de gestión de los derechos de autor se lanzaron a la calle con una gran batería mediática para defenderlo. En una entrevista el Director de Relaciones Corporativas de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) señalaba en defensa del canon que la remuneración compensatoria por copia privada es una medida de carácter social que beneficia a todo el mundo: a los creadores, porque se les compensa por su trabajo, a los fabricantes, porque repercute positivamente en la venta de aparatos, y al consumidor, que puede hacer uso de la copia privada.

A miles de kilómetros de allí pero a pocas cuadras del Centro Cultural de España en México, en el laberinto de calles que forman el popular barrio de Tepito, una engrasada maquinaria de falsificación de discos compactos y DVD trabaja sin parar día y noche. Como decía recientemente un personaje de dicho barrio en un reportaje periodístico “la piratería ha desplazado al contrabando”.

Para luchar contra la piratería distintos países están discutiendo el Acuerdo Comercial contra la Falsificación (ACTA, por sus siglas inglesas) con la aspiración de crear un organismo regulador internacional con la función de inspeccionar portátiles, mp3, lapiceros USB, teléfonos móviles, CD, DVD y cualesquiera otros soportes susceptibles de violar en algún momento los derechos de autor de alguien, en algún lugar del mundo. Imagínense ustedes si ya resultaba molesto y tedioso quitarse un zapato o extraer el computador portátil de la bolsa, qué puede llegar a ocurrir si a la autoridad de turno le diera por abrir cada uno de los soportes con los que hoy en día es tan habitual viajar.

Situaciones y hechos que invitan a reflexionar. ¿Qué está pasando con la propiedad intelectual, el derecho de autor, las nuevas tecnologías y el derecho de acceso a la cultura? ¿Cuál ha de ser el papel que deben jugar en estos tiempos las sociedades de gestión de los derechos de los autores? Y las grandes corporaciones, ¿qué intereses tienen en todo esto? Y los ciudadanos, ¿tenemos algo más que decir?

Desde la perspectiva de lo que creemos es uno de los objetivos de la cooperación cultural al desarrollo, abrimos la puerta de nuestra casa al debate con el fin de generar los espacios necesarios para la reflexión que una problemática tan exigente requiere. El equipo del CCEMX, junto a un colectivo de personas a las que quisiéramos agradecer su entrega y pasión, se puso en marcha y durante el pasado año 2007 gestó la celebración de tres encuentros que intentaron profundizar en la materia. El resultado es lo que hoy con gran entusiasmo les estamos presentando. Confiamos en que este trabajo que esconde en sus páginas la dedicación, el esfuerzo y la ilusión de muchos, les sea de utilidad, como sí que lo ha sido para todos los que hemos participado en su elaboración.

Centro Cultural de España en México

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA CARTOGRAFÍA CRÍTICA

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

EDUARDO RAMÍREZ PEDRAJO

Origen, contexto y objetivos

En el marco de *Juego doble* –un proyecto desarrollado desde 2004 por el Centro Cultural de España en México en el que se reunía a creadores y teóricos españoles y mexicanos, cuyo trabajo orbitaba alrededor de las nuevas tecnologías– surgió recurrentemente la cuestión del libre acceso a la cultura que las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han hecho realidad en los últimos tiempos. La facilidad con que los medios digitales permiten producir, distribuir y acceder a la cultura parece abrir un abanico de posibilidades para su democratización y, a la vez, plantea una serie de fricciones con la legislación vigente. No obstante, mientras que en España el debate en torno a la inédita situación que se ha generado sobre la cultura digital ha cobrado

una intensidad y una visibilidad insospechadas, en México la cuestión no parece pasar de ser un tema de disquisición entre artistas y teóricos familiarizados con los debates internacionales sin llegar a tornarse en asuntos efectivos y vinculantes de discusión.

En España las cuestiones respecto a la función social, la condición legal y el valor económico de la cultura se han hecho especialmente notorias en los últimos años debido a diversas y polémicas modificaciones a la Ley de Propiedad Intelectual exigidas por la Unión Europea y los tratados internacionales al respecto.¹ El derecho legisla sobre las prácticas, y las prácticas que buscaban ordenar estas modificaciones no eran otras que las que han ido surgiendo en los últimos años de la mano de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que escapan al alcance de la legislación vigente. En este sentido, en nombre de la propiedad intelectual se ha pretendido ajustar la ley para regular estas nuevas prácticas y velar por los intereses de los productores. La fricción no se ha hecho esperar porque muchos han visto en esto el intento no ya sólo de segar las posibilidades que los nuevos medios ofrecen para la práctica cultural sino de estado amparados por la ley o hacer entrar en la penumbra de la ilegalidad ejercicios que hasta hace poco caían dentro del “uso justo” que la academia, la crítica y la prensa hacían de productos culturales protegidos por la Ley de Propiedad Intelectual.²

En México, no obstante, no se ha dado un debate ni en el terreno académico ni en el legislativo ni en el de los medios de comunicación en relación con las posibles implicaciones que las tecnologías de la información y la comunicación pueden acarrear para las múltiples aristas de la práctica cultural. Los debates acerca del papel social de la cultura han girado, de un lado, en torno a la vigencia o no de su patrimonialización por parte del estado, una condición que hunde sus raíces en la política cultural desplegada por los distintos gobiernos mexica-

nos desde el periodo postrevolucionario y que hace de la cultura una extensión natural de las políticas estatales en la medida en que se inscriben directamente en los mecanismos de producción de identidad nacional. De otro lado, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los ajustes legales que con él se hacen a la Ley Federal del Derecho de Autor en 1997 y, especialmente, la desatención que en él se da a la producción cultural, abren otra serie de problemas que dejan aún hoy en la sombra a aquéllos que tendrían que ver con las implicaciones culturales de las TIC.

Con estos antecedentes, desde el Centro Cultural de España en México se planteó la pertinencia de llevar a cabo un ejercicio comparativo entre España y México con el fin de elaborar un mapa de la situación de los derechos de autor en el marco de desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.³ Para la elaboración de ese mapa, y teniendo como ámbito de indagación original el de las artes plásticas, se llevaron a cabo tres jornadas de discusión en enero, mayo y diciembre de 2007 en las que participaron abogados, académicos, activistas, artistas, funcionarios y representantes de entidades de gestión de artistas plásticos. Ante el hecho ineludible de que el estatuto de los derechos de autor y el libre acceso a la cultura y sus fricciones tienen muy distinto peso político, social, legal y económico en México y en España, la tarea que se acometió fue la de entender cuáles eran los trasfondos nacionales sobre los que han cobrado vigencia o se han diluido estas cuestiones.

Desde un principio nuestra intención, aunque hubiera de pasar inexcusablemente por ahí, no ha sido elaborar un mero mapa descriptivo sino, de un lado, intentar proveer de los elementos para dar respuesta a unas preguntas urgentes: ¿en el contexto de las TIC actuales a quiénes favorece la legislación sobre derechos de autor? ¿Favorece a los productores, a los intermediarios o a los consumidores? Y, de otro lado, localizar

problemas específicos y reunir un compendio de reflexiones actuales y propositivas que sugieran modos posibles de encarar en México y, en última instancia, en América Latina los múltiples retos que para la cultura acarrearán las TIC.

La pertinencia de plantear un proyecto de esta índole desde el Centro Cultural de España en México respondió al hecho de que en España ya se ha venido desarrollando en los últimos años un intenso debate sobre estas cuestiones. Un debate que no es fortuito ya que hunde sus raíces en el emplazamiento hegemónico de las TIC en la sociedad actual, un lugar que, si bien con singularidades, las TIC también ocupan en América Latina y por cuya razón el mencionado debate habrá de plantearse inexorablemente en esta parte del continente. Nuestra intención ha sido adelantarnos a él y proveer un marco de discusión plural en cuanto que acoja tanto posturas diversas (de abogados, de artistas, de activistas) como encontradas (a favor y en contra de la legislación actual), lo que permitirá tanto marcar las pautas de la discusión como hacerla suelo fértil para sustentar políticas culturales relevantes socialmente, siempre y cuando se logren *localizar* en la situación latinoamericana.

Desarrollo de la discusión

Propiedad intelectual y nuevas tecnologías, I.

Participantes: Iván Abreu (Artista), Javier Gutiérrez (abogado de la Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, España), Eduardo Nivón (Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F.), Roc Parés (Artista plástico y fundador de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña), León Felipe Sánchez (abogado y fundador de Creative Commons en México).

Durante las primeras jornadas en enero de 2007 se trató de establecer un marco general de la cuestión en torno a los derechos de autor. Para ello era importante tener la visión, por un lado, de los defensores de los derechos de autor y las entidades de gestión colectiva y asociaciones de profesionales que operan en España. De igual forma, para tener un mejor panorama del estado de la cuestión en México, estuvieron invitados un analista de las políticas culturales mexicanas y un curador-artista que pudiera aportar una visión, tanto desde su práctica artística, como en su función de gestor cultural. En términos generales era importante plantear cuestiones básicas, como el papel que juegan las entidades de gestión colectiva: ¿cómo responden estas entidades a iniciativas que abogan por liberar ciertos derechos de los autores, como la reproducción sin ánimo de lucro, como las que postula Creative Commons? ¿De qué forma dan cuenta de derechos cuyo ámbito de competencia se solapa con el de la Ley de Derecho de Autor, como los derechos de libre acceso a la cultura y a la información? En el caso específico de México era fundamental plantear la discusión en torno a la cultura como patrimonio e indagar en la evidente ausencia de controversias alrededor de la problemática de la propiedad de la producción cultural y por qué era esto así.

Propiedad intelectual y nuevas tecnologías, II.

Participantes: Carmen Arteaga (Instituto del Derecho de Autor, México), Fran Ilich (Artista), Sylvia Navarrete (Crítica y curadora independiente), Eduardo Nivón, Enrique Sánchez Cortés (Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas), Miquel Vidal (Administrador de barrapunto.com), Roberto Gallaga (Presidente de la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas).

Las segundas jornadas de discusión, celebradas entre mayo y junio de 2007, tenían como objetivo continuar el diálogo iniciado anteriormente para analizar la problemática en torno a la legislación contemporánea de derechos de autor que, en un contexto modificado por las nuevas tecnologías como Internet, parece entrar en contradicción con los derechos de libre acceso a la cultura y a la información de los ciudadanos. Si bien en las primeras jornadas se tuvo la visión de los defensores de los derechos de autor en España, representada por la entidad de gestión VEGAP y la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, en esta ocasión era importante conocer de cerca la visión alterna de quienes, en España, abogan por el libre acceso a la cultura y critican las restricciones impuestas por la legislación y convenios internacionales. Por otro lado, era fundamental ahondar, al conocer la visión de las sociedades de gestión y de las instituciones encargadas de resguardar jurídicamente los derechos de los productores culturales, en la complejidad que representa esta cuestión en México, donde debido a la singular cercanía del Estado en la gestión de la cultura la agenda legislativa parece haberse planteado en términos de una política cultural patrimonialista y acorde a los pactos corporativos del estado con la iniciativa privada.

Además de elaborar un retrato más detallado del estado de la cuestión de los derechos de autor, las preguntas claves que animaban la discusión de las segundas jornadas eran, de una parte, ¿a quién beneficia actualmente la legislación sobre los derechos de autor? Y, por otra, ¿qué vigencia tiene la legislación sobre los derechos de autor en el contexto de las nuevas tecnologías? Es decir, partiendo de la supuesta finalidad de la ley, que es promover la creación e incentivar a los autores a ella, cabría preguntarse si el conflicto entre la liberalización favorecida por las nuevas tecnologías y el control que las grandes corporaciones tienen al detentar mayoritariamente los derechos de reproducción y

divulgación no supera un marco legal que debería ajustarse al nuevo contexto de las TIC. Para analizar esta problemática era necesario incluir a los actores implicados (instituciones estatales, abogados, sociedades de gestión, artistas/creadores, defensores del libre acceso a la cultura), analizar sus problemáticas y buscar puntos de fricción que permitieran negociar y generar espacios de diálogo entre ellos. Más allá de los monólogos y las posiciones inmovilistas, el objetivo de estas segundas jornadas fue acercarse a los diferentes actores, aprovechando que la problemática mexicana aún no despierta posturas extremas y excluyentes como parece ocurrir en el caso español.

**Propiedad intelectual y nuevas tecnologías:
libre acceso a la cultura.**

Participantes: Carmen Arteaga, Daniel García Andújar (Artista), Daniel Miracle (Artista), Eduardo Nivón, George Yúdice (Universidad de Miami), Lucina Jiménez (Cultura&Gestión), Javier de la Cueva (Abogado), Jesús Carrillo (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis Barrios (Universidad Iberoamericana), Miquel Vidal, Ricardo Domínguez (Universidad de California, San Diego), Sergio Boeta (Abogado).

Finalmente, en diciembre de 2007 tuvieron lugar las últimas jornadas, que se marcaron como objetivo plantear al público general en México y España las oportunidades y problemas que se generan con el solapamiento de prácticas amparadas en las TIC y que entran en conflicto con la Ley de Derechos de Autor. Estas jornadas se desarrollaron simultáneamente en el Medialab Prado de Madrid y en el Centro Cultural de España en México. Como se ha indicado, desde un principio, se buscó abrir un debate mediante el que proveer un marco de discusión plural que permitiera tanto marcar las pautas de la discusión como

hacerla suelo fértil para sustentar políticas culturales relevantes socialmente. Por ello, a partir de las problemáticas y discusiones que se decantaron de las mesas de enero y mayo se fijaron tres ejes conceptuales de trabajo que fijaban una serie de preguntas a ser consideradas: 1) Políticas culturales. ¿Cuál es el papel de la cultura en la sociedad actual? ¿La función formativa, identitaria, crítica, frutiva que cabe esperar de las múltiples manifestaciones de la cultura pueden ser provistas por el mercado? ¿Cuál es el contexto actual en el que se inscriben las políticas culturales? ¿Cuál es la situación en México y cuál podría ser? 2) Prácticas artísticas e implicaciones sociales. ¿Cuál es la esfera de acción de la cultura, ámbitos especializados de consumo o la vida cotidiana? ¿Qué revelan las estrategias no sancionadas por el mercado o las instituciones respecto a la capacidad de transformación social de las prácticas culturales? Mitos y realidades de las prácticas culturales: ¿transgresión o resistencia? 3) Retos legales. Sobre el trasfondo de cuál sea el objetivo de las políticas culturales y de las prácticas desplegadas a partir de las TIC, se planteó de nuevo la cuestión de a quién protege los derechos de autor. ¿Cuál es la pertinencia de los derechos de autor tal y como quedan definidos en la actualidad? ¿Deben ser reajustados para responder al contexto actual o han de ser replanteados desde su raíz?

Guía de lectura

La presente compilación reúne las contribuciones hechas por los distintos participantes en las jornadas de diciembre de 2007, más tres textos escritos expresamente para este volumen. Para su edición, hemos decidido no ordenarlas por temáticas o mesas en las que se presentaron sino que, respondiendo a la naturaleza conversacional y abierta de todo el proceso llevado a cabo durante 2007, se ha querido mantener esa condición en este compendio. No se trata, no obstante, de una decisión estilística, sino que con ello se busca responder al carácter polifónico de

las jornadas, que reunían posturas no sólo enfrentadas sino también desplegadas desde perspectivas abiertamente distintas. Sin embargo, esta pluralidad de voces no sólo no resultó en un conjunto cacofónico de monólogos a los que no había posibilidad de interpelar, sino que revelaron un entretrejimiento de preocupaciones y problemas recurrentes entre los participantes. A saber, que las cuestiones legales incidían directamente en las prácticas artísticas y éstas a su vez exigían un replanteamiento de las políticas culturales. Dicho de otro modo: la cuestión de los derechos de autor y el libre acceso a la cultura implicaba diversos intereses y prácticas que se manifestaron entreverados en las discusiones mantenidas en las mesas de trabajo y en las ponencias públicas de nuestros invitados. De este modo, encorsetar los siguientes textos en categorías o grupos cerrados hubiera invitado al lector a pensar que las cuestiones legales nada tienen que ver con las prácticas artísticas o las políticas culturales. Para evitar eso, hemos dispuesto los textos como contrapuntos discursivos más que respondiendo a temas propiamente dichos. Para subrayar la conexión de problemas y enfoques entre ellos hemos elaborado una red interna de referencias intertextuales que invitan a contraponer, complementar y reforzar una serie de ejes temáticos o nodos de discusión que se fueron dando a lo largo de todas las jornadas. Esos nodos o ejes constituyen una red paralela de interpelación intertextual que no busca rescatar la dinámica de las jornadas como nostalgia de un diálogo sino subrayar una serie de recurrencias y problemas en disputa que pueden servir de guía al lector. Los textos que siguen pueden leerse atendiendo a estas sugerencias transversales o, ciertamente también, sin prestarles atención y sin demérito de las posturas expuestas. Esta red de nodos que, como decimos, viene decantada de los temas, discusiones y enfoques que se reiteraron a lo largo de las jornadas, queda articulada en torno a cuatro entradas:

- **Capital cultural.** Se apuntan líneas de reflexión en torno a tres temas: la expropiación de la sociabilidad, la gestión de la cultura y la rentabilidad de la propiedad intelectual.
- **Implicaciones sociales.** En este rubro se llama la atención sobre cuatro cuestiones recurrentes: prácticas en espacios sociales libres, piratería, criminalización del usuario y contrastes entre regalías y precariedad de la producción cultural.
- **Derechos de autor.** Estas entradas refieren a cinco temas de orden legal: definición e historia del derecho de autor, vigencia legal, sujeto y derecho, estimulación a la creación y restricciones legales.
- **Derecho a la cultura.** Este conjunto de comentarios se centra en cuatro temas: tratados internacionales, derechos humanos, diversidad cultural y políticas culturales.

Como en todo proyecto de este alcance y extensión, hay un sinnúmero de personas a las que expresar nuestro agradecimiento, y aún a riesgo de olvidar a alguien, queremos manifestárselo a, por supuesto, los participantes en las jornadas de discusión y las mesas redondas, a todo el equipo técnico del Centro Cultural de España y, especialmente, por su entusiasmo y apoyo, a Ángeles Albert, Claudia Reyes, Eva Gómez y Jesús Oyamburu. El trabajo de Laura Rodríguez Isaza fue crucial para consolidar y hacer despegar el proyecto durante las segundas jornadas: muchas gracias. Gracias, también, a Gabriela Méndez por su traducción del texto de Ricardo Domínguez y a Carolina Cuevas por la revisión de pruebas. Finalmente, a Diana Jaramillo y a todo el equipo de publicaciones de la Universidad de las Américas Puebla.

Notas

1. Especialmente debido a la reforma propugnada por la Unión Europea para armonizar la legislación de propiedad intelectual al nuevo contexto tecnológico (Directiva 2001/29/CE), que ha acarreado, entre otros ajustes, la aplicación de un canon a dispositivos de grabación y reproducción, abiertamente polémico y disputado, pero en vigencia desde el 1 de julio de 2008.
2. Por ejemplo, el cobro de un canon a todo los soportes que permiten grabar información audiovisual presupone, de un lado, gravar la copia privada, que hasta hace poco estaba exenta de impuestos y, por otro, gravar indiscriminadamente usos de esos medios que no conllevan la copia de material protegido por la LPI (como las fotografías de un viaje personal o los archivos de respaldo de un ordenador). Por otra parte, los sistemas digitales de protección para la copia (DRM, *Digital Rights Management*) presuponen que toda copia es una copia ilegal, por lo que se frustra o dificulta tanto la copia privada como la copia para investigación o uso académico. En esta tónica, los gobiernos británico y francés ya han advertido del endurecimiento de penas y severas limitaciones a quienes infrinjan las leyes de propiedad intelectual a través de Internet en formatos como, por ejemplo, las descargas *peer to peer* (P2P), véanse “Anti file-sharing laws considered.” *BBC News*, 24 de octubre, 2007, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/technology/7059881.stm>; Véronique Mortaigne, “Le rapport Olivennes préconise de couper les abonnements des internautes coupables de piratage.” *Le Monde*, 23 de noviembre, 2007.
3. Hay que señalar que aunque no coinciden en la letra, las legislaciones mexicana y española sí responden a un mismo espíritu. Aquélla, la Ley Federal del Derecho de Autor, y ésta, la Ley de Propiedad Intelectual, coinciden en regular los derechos morales y patrimoniales de los autores de creaciones culturales y artísticas. Destaca así un punto importante de diferencia respecto a otros enfoques pues al no concentrarse sólo en el derecho de copia o *copyright*, propio de la tradición anglosajona, esas legislaciones tienen un enfoque más amplio que, por ejemplo, la legislación estadounidense recogida en The Digital Millennium Copyright Act.

LOS DERECHOS DE AUTOR EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

EDUARDO RAMÍREZ PEDRAJO

“If members of insurgent political groups are less than scrupulous about complying with intellectual property laws, hostile authorities can invoke intellectual property prosecutions selectively against dissidents, in the same way that ubiquitously violated traffic regulations are invoked against suspected drug couriers”.

Seth F. Kreimer

Las transformaciones sociales resultado de las tecnologías de reproducción e interconexión y la relevancia económica que han cobrado los bienes simbólicos han provocado tensión, enfrentamientos y desequilibrios: entre los países del Norte y los del Sur, entre los productores culturales y los corporativos tecnológico-comunicacionales y entre los consumidores –¿los

ciudadanos?— y la industria cultural. Dado que hoy la producción cultural no es sólo uno de los terrenos más fértiles donde hunde sus raíces la economía sino que es ámbito de negociación de los valores simbólicos que forjan la sociedad, la discusión sobre los derechos de autor es una cuestión crucial. En ella confluyen no sólo asuntos de orden legal concernientes a los creadores o a quienes se dedican a las industrias de la cultura, sino también sociales, económicos, tecnológicos, de producción cultural y de democracia en lo que respecta, por ejemplo, al justo acceso a la información. Resaltar la complejidad que resulta de las imbricaciones entre estos ámbitos y esbozar un campo conceptual para su análisis es el objetivo del siguiente texto.

Así, trazaremos primero los mecanismos de los que se vale el actual orden económico para reproducir las desigualdades sociales y mediante los que privatiza creaciones colaborativas o las redes sociales. Luego, revisaremos algunas reacciones, espontáneas u organizadas, con las que la comunidad pretende responder o defenderse de estos desequilibrios.

Finalmente, subrayaremos los términos legales que las actuales condiciones de producción definidas por las tecnologías de la información y la comunicación piden someter a revisión urgente. Valga todo ello para sopesar la gran importancia y el amplio alcance que las discusiones y replanteamientos sobre el derecho de autor tienen para las prácticas culturales contemporáneas y sus posibles desarrollos a corto y largo plazo.

Capitalismo cultural

Con el desarrollo en la segunda mitad del siglo xx de las tecnologías de reproducción (fotografía, video, grabadoras de audio en distintos formatos, etc.) sumada a la conectividad de la red, la música, las revistas ilustradas y los periódicos, los programas de televisión y las películas empezaron a tejerse en la conciencia de la sociedad como ese imaginario colectivo compartido a nivel

global a través del cual se simboliza la realidad, desde los deseos a los miedos y aspiraciones. Paralelamente, el crecimiento de la economía hacia la especulación financiera y la informatización provocó un giro hacia la desmaterialización de la producción, una creciente importancia de los servicios y el entretenimiento como fuente principal de ingreso, bases de lo que hoy se conoce como capitalismo cultural. Fredric Jameson, en 1999, lo captó de la siguiente manera,

[...] cualquier nueva teoría general del capitalismo financiero tendrá que extenderse hacia el reino expandido de la producción cultural para explotar sus efectos: en rigor de verdad, la producción y el consumo culturales de masas –a la par con la globalización y la nueva tecnología de la información– son tan profundamente económicos como las otras áreas productivas del capitalismo tardío y están igualmente integrados en el sistema generalizado de mercancías de éste. (190)

Estos dos fenómenos (el paso de la función simbólica–función que antes habían desempeñado la religión, la mitología, el arte– hacia los medios masivos de comunicación y la subsunción de lo cultural en lo económico) son una muestra de las transformaciones sociales centrales en las últimas tres décadas. Así fue como ante la crisis de los años ochenta, la cultura –museos, turismo cultural, industria cinematográfica, televisión e industria discográfica, entre otras–, a través de la inversión privada o del estado, ha sido utilizada como un recurso para insertarse dentro del circuito de metrópolis globales en las que se definen y por las que circulan los grandes capitales financieros.

Entonces llegaron las recesiones de los 70 y 80. Muchos donantes particulares no pudieron seguir contribuyendo al nivel acostumbrado, y la inflación erosionó el poder de compra de los fondos. Para solucionar los problemas financieros, muchos gobiernos, enfrentados a enormes déficits –a menudo debido a la considerable expansión de los presupuestos militares– cortaron su apoyo a los servicios sociales al igual que las

subvenciones al arte. Nuevamente los museos sintieron que no tenían más elección que dirigirse a las grandes empresas como un salvavidas. Siguiendo sus propias inclinaciones ideológicas y convirtiéndolas en política nacional, el presidente Reagan y la Sra. Thatcher alentaron al así denominado sector privado a tirar del carro del apoyo financiero. (Haacke)

La gestión cultural se ha transformado en gestión de capital. Si consultamos los rendimientos cada vez más crecientes provenientes tanto de las industrias de la comunicación como del turismo cultural, así como el incremento en el valor de los bienes inmuebles, gracias a proyectos de centros de arte o museos que se han construido en zonas específicas de las ciudades, se hace evidente la importancia que la cultura ha adquirido en el sector económico. Esta alta rentabilidad genera, al menos, dos comportamientos por parte de las corporaciones de comunicación y de los estados para sacar provecho: 1) la protección de los derechos de autor, en manos de los *majors*, sea a través de modificaciones a la ley para extender el plazo de explotación de éstos y dificultar las posibilidades de uso social a través de la tecnología de reproducción de material protegido por el derecho de autor sea por medio de tratados internacionales que, con el apoyo de los estados, extienden a otros territorios la hegemonía de las industrias culturales de los países del Norte; 2) la apropiación y registro de cada vez más y más catálogos de productos culturales de otros países a través de la adjudicación de pequeñas editoriales, sellos discográficos, productoras nacionales. Esto, si bien podría tomarse como la oportunidad para que este material pudiera difundirse a nivel global más fácilmente, opera exactamente de modo opuesto, pues se reduce al éxito en el mercado como solo criterio de difusión. Además, la oferta de los productores culturales, al internacionalizarse, aumenta, lo que deja a los corporativos en una posición más ventajosa a la hora de firmar contratos (adquiere todos los derechos presentes y futuros a cambio de poca retribución).

Una de las consecuencias más visible e inmediata del capitalismo cultural es la mercantilización de la “vida privada”. Si bien antes, en la organización de las actividades sociales, se podía dividir entre trabajo y vida (trabajo y ocio), el capitalismo cultural vuelve trabajo el ocio, comercializa los aspectos que construyen nuestra vida: el entretenimiento, las vacaciones, la diversión, los espacios de sociabilidad, la formación como individuos. Como apunta Ernest Mendel,

[...] estamos en una forma más pura del capital en la cual los modos industriales pueden ser vistos para alcanzar esferas (como el ocio, los deportes o el arte) previamente separados de ellos. En la sociedad postindustrial el tardocapitalismo constituye una generalizada industrialización universal por primera vez en la historia. La mecanización, la estandarización, la sobre-especialización y división del trabajo, que en el pasado sólo determinó el reino de la producción de la mercancía, en la producción industrial actual penetra todos los sectores de la vida social. (citado en Krauss 295)

Así como los actos de sociabilidad y convivencia han pasado de un escenario público (la plaza, la calle) a un escenario privado (el centro comercial, el cine), también los medios que vehiculan esta sociabilidad, a través de la tecnología de interconexión, han dejado de ser el diálogo directo de la plática, la educación, la discusión pública, para ser codificados por redes tecnológicas como el *e-mail*, los *chats* o *blogs*, los sitios como YouTube, Facebook o SecondLife. Esto quiere decir que no sólo estos espacios están cargados de publicidad, sino que *de facto*, a través de los términos y condiciones que firmamos cuando nos registramos en ellos, cedemos los derechos tanto de los datos que proporcionamos como de las fotos, videos o conversaciones que en ellos producimos. De modo que la forma en la que se organizan las industrias de la cultura tiene repercusiones, no sólo a nivel económico sino que incide directamente en la vida social en su renglón de producción simbólica, producción de

sociabilidad, producción de vida. Es decir, si se sigue con una desigual distribución del trabajo, los productos y los ingresos de esta economía, no sólo seguirán reproduciendo las marcadas diferencias entre los distintos grupos sociales, sino que se frustrará el acceso a los medios para otro tipo de producción cultural y, con ello, se impedirá acceder y modificar ese imaginario colectivo que conforma a una sociedad.

Implicaciones sociales

Los desequilibrios generados por una estructura económica regida por la lógica de la competencia y el beneficio se manifiestan de distintas maneras. En términos económicos los precios de los productos culturales, sobre todo en el Tercer Mundo, representan un porcentaje importante para el nivel medio de ingreso de los consumidores, lo que deja fuera del acceso a la cultura a amplios sectores de la población de estos países. De hecho, esas regiones, aunque se las tenga por consumidoras, en realidad ofrecen, como parte de una estrategia sistemática para aumentar el margen de beneficios de las empresas transnacionales, la mano de obra barata, una legislación laboral laxa y estímulos fiscales amplios para este sector económico. Según Boltanski y Chiapello, las empresas, para aumentar sus ganancias

[...] tratan de buscar nuevos caminos para la obtención de beneficios realizando desplazamientos locales, de escasa amplitud, poco visibles y múltiples. Estos desplazamientos pueden ser geográficos (deslocalización hacia regiones donde la mano de obra es barata y donde el derecho laboral se encuentra poco desarrollado o respetado) si, por ejemplo, las empresas no quieren introducir las mejoras propuestas por la crítica en el reparto de salarios/beneficios (podrían hacerse exactamente las mismas observaciones con respecto a las nuevas exigencias en materia del medio ambiente). (45-6)

Por otro lado, como opera en la agricultura con productores y campesinos no corporativos, en que la intermediación resultó en la precarización de los campesinos y el enriquecimiento de los intermediarios, este mismo esquema se reproduce entre los productores culturales y las empresas que los gestionan. La intermediación de las empresas de comunicación está generando un enriquecimiento de estos corporativos a costa de una precarización de los productores culturales, que cada vez más tienen que depender de otras fuentes de ingresos y casi sistemáticamente han de costear la producción de demos, instrumentos, presentaciones, ediciones caseras, materiales, etc. En este contexto, las tecnologías de la información y la comunicación han hecho posible autonomizar y flexibilizar los modos de producción y distribución, sorteando el control de los intermediarios. En esta situación, nos encontramos con una legislación cada vez más rígida sobre los usos que la tecnología de reproducción e interconexión (uso justo, copia personal, parodia, crítica) que busca amedrentar al usuario o penar a la industria que produce estos dispositivos. Esto queda patente en las campañas que criminalizan al usuario, desde los letreros de advertencia del FBI con que empiezan todas las películas que rentamos o los comerciales que pasan en los cines de México en los que se utiliza a niños para hacer ver a los padres que compran películas piratas como delincuentes comunes, hasta el acoso legal de los equipos de abogados de los corporativos hacia cualquiera que utilice una de sus marcas, aunque sea sin fines de lucro. El usuario parece ser el causante y único responsable de esta situación al criminalizarlo y acosarlo para que desista de las copias o usos a los que tiene derecho valiéndose de la falta de información legal. Como señala Marjorie Heins,

At the start of our research, we identified several factors that seemed to threaten fair use. The first is the practice of sending cease and desist letters, alleging copyright and trade mark infringement and threaten-

ing dire punishments, to everyone from artists and social critics to commercial competitors. The practice isn't new, but the volume of cease and desist letters has increased with the coming of the Internet, where copying is more visible and reaches larger audiences than ever before. The letters, needless to say, don't mention the possibility of fair use or other free expression defenses. (Heins 2)

En esta tónica, las editoriales o corporativos de comunicación presionan a las empresas productoras de aparatos electrónicos o soportes de copia y reproducción a que añadan candados a sus aparatos para evitar la copia de materiales. Se trata de las políticas conocidas como *Digital Rights Management* o DRM.

Además está el manejo público que se hace del fenómeno de la piratería, que se iguala siempre a las prácticas cooperativas entre particulares de compartir archivos, como un “cáncer” para la salud de economías florecientes. Un estudio reciente en México reporta que

el sector cultural aporta en conjunto el 7.3 por ciento de la riqueza del País, es decir, 503 mil 115 millones de pesos. Si bien esta cifra es mayor al 6.7 por ciento reportado en 2004, la investigación –aún en proceso– arroja que el mercado informal e ilegal creció del 0.96 por ciento al 2.2 por ciento. “Significa que la migración hacia el componente de economía sombra, que consiste en actividades informales e ilegales, está absorbiendo muchos de estos procesos, básicamente es la parte de la piratería, además de los procesos que hoy tienen lugar por la vía de internet y que no son capturados por las estadísticas oficiales”, expone Ernesto Piedras. (Bucio 8)

Esta perpetuación de los desequilibrios en el esquema económico cultural desata procesos sociales con la intención de sortearlos. La sociedad civil ofrece, más que los planteamientos políticos o teóricos, una suerte de actos compensatorios. La piratería se establece como todo un ecosistema que, especialmente en los países del Tercer Mundo, provee de empleo a sectores

importantes de la población, pero, sobre todo, dota de acceso a la información y a la cultura a sectores que, de otra forma, quedarían fuera de este circuito. Como subraya Néstor García Canclini,

[...] las prácticas juveniles utilizan de modo combinado recursos formales e informales, legales o no legales, para concretar su aspiración a conectarse, informarse y entretenerse. La modernidad y la democratización, repensadas como capacidad de acceder a bienes globalizados, aparecen viables más a través de recursos informales, y aun ilegales, que como resultado de una reestructuración más justa de orden social. (118)

La denominada piratería ha llegado a convertirse en uno de los escenarios importantes en los que se manifiesta esta transformación de la sociedad y de la economía de tal forma que hasta se ha enarbolado como una forma de activismo social (como es el caso de Pirate Bay) en el momento en el que se quiso limitar el libre flujo colaborativo y de libre compartir documentos e información (desde Napster hasta cualquier otro sistema P2P). Así, surgen propuestas políticas concretas, como la del partido sueco Pirate Party, en las que se entiende que la llamada lucha de los derechos de autor (*copyfight*) es una lucha social en la que, entre otras cosas, se requiere de una figura legal (partido, representatividad parlamentaria) para hacer frente a los equipos jurídicos de las corporaciones a través de los que se amedrenta a los consumidores y con los que se orquesta el *lobby* para establecer leyes que defiendan y favorezcan los privilegios de las empresas de la comunicación y el entretenimiento.

Otro elemento que nos indica que la piratería, y las redes de economía informal que establece, son procesos sociales que buscan equilibrar las desigualdades en la distribución de la información y del capital lo tenemos en el movimiento de *tekno-brega* en Brasil. En éste los grupos musicales que inician, incluso

los que cuentan con cierta fama a nivel local, en vez de hacer fila y someterse a los contratos de las disqueras establecidas y transnacionales, deciden grabar su disco por un bajo costo en un estudio y “ceden” gratuitamente a la red informal de venta pirata su material para que lo difunda y haga negocio con él pero a precios accesibles al público de la calle. Gracias a esta difusión debida al acceso barato al material se logra atraer al público a las presentaciones en vivo que, finalmente, son las que les proveen de las ganancias substanciales reduciendo notablemente el expolio de intermediarios.

Además es una red colaborativa mucho más horizontal ya que se basa en una economía de distribución que se diferencia de las economías de comercio porque

En una economía de comercio, la escena central la constituye el intercambio oneroso del objeto, el paso de mano a mano del don, del “bien”, contra la entrega de unidades significativas de valor económico. En el curso de esa escena se verifica (...) un cambio en la “propiedad”, el objeto deja de ser una pertenencia de A para convertirse en una pertenencia de B. En una economía de distribución, la escena primordial es, en cambio, la del acceso a una información que circula, que se ofrece disponible, y no hay intercambio oneroso de objeto ni cambio alguno en cuanto a su “propiedad”. Es esta característica impropiedad la que en su horizonte permite acariciar el sueño restituido de una “economía cooperativa”, de la propiedad compartida. (Brea 71)

Pero la poca información que se tiene del fenómeno de los derechos de autor —sobre todo por el manejo público que de ellos se hace, al presentar su defensa principalmente como una defensa exclusivamente de los productores y de la creación, es decir, una defensa de sentido social, ciudadano, incluso— hace que más que los ciudadanos comunes, sean los productores artísticos y quienes están en el medio de la computación quienes enfrenten o problematicen esta acaparación de los bienes culturales por las empresas. Estos productores desarrollan unas

acciones (“artivismo” en el caso del arte; “hacktivismo” en el de los programadores) que en el campo del arte, en el espacio público o en los medios, pretenden establecer una lucha por los *commons* simbólicos como patrimonio de toda la sociedad. Algunos productores artísticos, aprovechando la posición privilegiada que les da el circuito de bienales y ferias, establecido por el capitalismo cultural, desarrollan una serie de proyectos en los que se reapropian de este patrimonio simbólico expropiado por los corporativos mediáticos, cuestionan el concepto de autoría del que se valen y evidencian, a través de acciones de *tactical media* o de arte público, la expropiación que los corporativos hacen de la vida. Generan así proyectos de arte social en los que *hackeando* algún aditamento tecnológico (celular, transmisión radial, código de barras) otorgan o devuelven a la comunidad la alternativa de un espacio igualitario o, al menos, no monetarizado.

Las acciones de los programadores pueden ser menos visibles o, tal vez, menos comprensibles. Quizás porque se dan en la red dirigida hacia una política o sitio en particular y porque, a veces, toman la forma de un acto aparentemente sin sentido (saturar un servidor o un sitio, difundir un virus que destruya la información), pero muchas veces su objetivo es señalar a compañías cuyas prácticas limitan el acceso a la información o evidenciar y desmantelar las estrategias que éstas utilizan para hacerlo. Otra forma que busca restablecer los equilibrios es el movimiento reivindicativo. Todos Contra el Canon, una plataforma de asociaciones de consumidores, empresas y sindicatos surgida en España, tiene por objetivo elevar protestas para evitar el cobro de una tasa a los discos vírgenes y a toda una serie de aparatos electrónicos de grabación, por considerar que todos ellos merman la venta de los originales y, al no pagar las regalías, generan pérdidas a la industria cultural.

Del campo de la informática tal vez vengan las reacciones más combativas y efectivas a las restricciones de los derechos de autor.

La cultura libre originada por las ideas de Richard Stallman y Lawrence Lessig, siguiendo la experiencia del desarrollo de la programación de código abierto sostiene que

Una cultura libre apoya y protege a creadores e innovadores. Lo hace directamente concediendo derechos de propiedad intelectual. Pero lo hace también indirectamente limitando el alcance de estos derechos, para garantizar que los creadores e innovadores que vengan más tarde sean tan libres como sea posible del control por parte del pasado. Una cultura libre no es una cultura sin propiedad, del mismo modo que el libre mercado no es un mercado en el que todo es libre y gratuito. Lo opuesto a una cultura libre es una “cultura del permiso” —una cultura en la cual los creadores logran crear solamente con el permiso de los poderosos o de los creadores del pasado. (Lessig 18)

Así, iniciativas como Creative Commons y Copyleft generan posturas que pretenden revertir el monopolio de las corporaciones y devolver al productor la decisión de liberar ciertos derechos y conservar otros. Creative Commons pretende generar licencias que, en vez de partir de “todos los derechos reservados”, flexibiliza esta postura optando por “algunos derechos reservados”. Copyleft, por su parte, promueve la liberación total de la reproducción y la transmisión de la información. Todas estas reacciones sociales hacen evidente que la discusión sobre los derechos de autor incide en ámbitos muy amplios y que es sumamente importante definirlos y considerarlos con detenimiento para poder plantear modos de resolver los desequilibrios generados en el acceso a la información y la cultura en el contexto de las TIC.

Derechos de autor: revisión de términos y vigencia legal

Es necesario aclarar los términos que, quizás por provenir de ámbitos distintos, generan zonas oscuras en esta discusión. Muchas de las inercias, puntos en los que la discusión se estanca o crea malos entendidos, se deben a esta indefinición o equívocos

terminológicos. La primera dificultad la encontramos en el uso, en tratados internacionales o dentro de la tradición legal, de la expresión “propiedad intelectual”, debido a que evoca una relación material de algo que se posee de manera física y limitada. Sin embargo, esta posesión se aplica a un producto inmaterial, reproducible y multiplicable, cuya riqueza reside más bien en su capacidad para generar y administrar la vida, individual y social: una idea, una invención, una creación.

Desde una perspectiva contemporánea, donde el trabajo inmaterial ocupa un lugar central, podríamos considerar el reconocimiento de la propiedad intelectual en el siglo XIX como adelantado a su tiempo al prever la legislación sobre ámbitos de producción posteriormente desmaterializados. Sin embargo, es este anclaje en conceptos legales llamados a regular un tipo de prácticas marcadamente objetuales lo que, por momentos, impide su evolución. Por un lado, la lógica de los bienes materiales está basada en la escasez y la exclusión. Es decir, un objeto adquiere mayor valor si es más escaso y el que alguien lo posea implica exclusividad. Por el contrario, la lógica de los bienes inmateriales, como la información y las ideas, está basada en la abundancia. Esto significa que, a mayor difusión, mayor valor (como en el caso del *software* o de la música) y que su posesión no conlleva una exclusión (cuando se comparte una idea, ésta no se pierde, sino que se multiplica). En este sentido, la posesión en exclusividad de una obra *inmaterial* para su explotación parece contravenir la naturaleza propia de ésta. De esto se sigue una cualidad particular que instala la propiedad intelectual entre lo privado y lo público.

La propiedad intelectual, en los tratados internacionales, es una forma de llamar a una propiedad especial (diferente de la propiedad privada) que se desprende de la capacidad de creación de los seres humanos. Como una forma de fomentar la creación y estimular a los autores e investigadores, la propiedad intelectual

concede al autor un tiempo determinado de explotación exclusiva del producto de su trabajo. Sin embargo, a diferencia de la propiedad privada, después de un lapso temporal establecido por ley, los derechos patrimoniales (es decir, de comunicación, reproducción, etc.) amparados por la propiedad intelectual deben regresar al “dominio público”. Es decir, quedan a disposición de cualquier persona que quiera utilizar la obra para reproducirla o explotarla comercialmente. Así, la ley que lo ampara, se dice, tiene el espíritu de proteger no ya el debido reconocimiento al autor sino al que perciba regalías por su trabajo. No deja de ser paradójico, no obstante, que las distintas legislaciones otorguen desde 50 a 100 años de explotación de la obra a los herederos del autor una vez fallecido éste. ¿Es el autor quien se beneficia de esta situación? ¿Acaso hoy no se exige en casi cada contrato la cesión de los derechos patrimoniales a la editorial o compañía que comisiona la obra?

¿A quién beneficia la legislación? No deberíamos olvidar uno de los supuestos sobre los que opera la vida social democrática: hay derechos individuales y colectivos. ¿Cómo encontrar el equilibrio entre los derechos de explotar la inventiva del creador para su propio beneficio y los derechos de la comunidad a tener acceso a la información y la cultura para su propio desarrollo? La Declaración Universal de los Derechos Humanos determina en su artículo 27 ambas prerrogativas. De una parte, el epígrafe 1 reza: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”; de otra, en su epígrafe 2, se indica: “Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”. Parece que las prácticas económicas de nuestros días han hecho que uno de los extremos de este balance haya perdido vigencia.

Desde su inicio la ley estaba encaminada a regular y promover la distribución más que la creación. Tras la invención de la imprenta, se creó un gremio de impresores en Inglaterra que creía poseer el monopolio perpetuo sobre ciertas obras. En el siglo xvii éste fue regulado por un decreto real que otorgaba licencias por 14 años (renovable a 28 años). Transcurrido ese tiempo, las obras ingresaban a lo que se denominaba “dominio público” y quedaban libres para que cualquier impresor sacara sus propias ediciones. El contrato social que permitía la creación de este monopolio de explotación exclusiva se estableció como una forma de estimular la industria editorial y, en último término, la creación y producción de obras. Durante el siglo xix el tiempo de cobertura se prolongó y, además de la restricción de copia, se incluyó la de adaptación o modificación de las obras.

El énfasis por extender el tiempo de exclusividad en la explotación de estos derechos y la capacidad de ceder éstos a terceros fue dejando sin efecto o aminoró ese interés por proteger al creador y empezó a favorecer a las empresas editoriales que, además, acumulaban la propiedad de derechos de muy diversos autores. Así, como acabamos de apuntar, en esta economía cultural y de distribución quienes se benefician *de facto*, y por periodos prolongados, más que los creadores, son quienes poseen los derechos de reproducción.

Este giro en el beneficiario pone sobre la mesa la necesidad de revisar una noción crucial amparada por la propiedad intelectual, la de sujeto. Más importante que la creación individual hoy parece ser la creación corporativa y esto se hace patente en los contratos de trabajo tanto en las empresas como en las universidades, donde suele especificarse que todo proyecto realizado durante la validez de ese contrato por los empleados o docentes pertenece total o parcialmente a la empresa o a la universidad.

Sin embargo, quizá lo más relevante son las transformaciones que el concepto de autor ha sufrido debido a la participación de la tecnología en este proceso creativo. Ya a principio del siglo pasado Walter Benjamin realizó una serie de reflexiones tanto sobre el efecto de la reproductibilidad mecánica sobre el objeto del arte como para su proceso de creación. En su referido “El autor como productor” establece un giro en la autoría que, debido a las condiciones provistas por la tecnología, pasa a enfatizar no tanto al autor como al receptor. Así, al referirse a la prensa escribe,

Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie. Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores, colaboradores. (129-130)

Esta capacidad que ya Benjamin detectara en las nuevas tecnologías de reproducción, tecnologías que han proliferado y abaratándose notablemente durante el último tercio del siglo xx, ha multiplicado exponencialmente la posibilidad de que cada ciudadano se convierta en creador. Esta eclosión creadora reta la vigencia de la Ley de Derecho de Autor. Primero, por la imposibilidad de proteger y regular tan diversa variedad de prácticas y, segundo, porque las creaciones se distribuyen libremente y se comparten con mucha más facilidad entre los usuarios. De este modo, más que la ley, quien regula e impone sus propias condiciones al flujo creativo floreciente son los llamados *gatekeepers* de las redes de comunicación internacional.

Esta transformación tecnológica de las condiciones de producción conlleva otro cuestionamiento a la autoría que se hace eco de la conocida postura de Roland Barthes. En su postulado

acerca de la muerte del autor enfatizaba el hecho de que es en el texto (esa nueva unidad que entonces protagonizaba la cultura mediática) donde autor y receptor realizan, por igual, el acto creativo al hacer coincidir en él una serie de citas o lecturas intertextuales que desdibuja la personalidad y afirma la primacía del lenguaje.

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (71)

No es hoy el texto, sino el espacio hiper o multimediático de Internet el que ha acelerado este proceso de disolución e integración de unas prácticas específicas y separadas, la de la creación y el consumo, para sintetizarlas en un nuevo plano. En *Postproducción*, Nicolas Borriaud sostiene que hoy el artista es como un DJ. Siguiendo la idea de Michel de Certeau de que consumir es ya una acto creativo, apunta que

Este arte de postproducción parece responder al caos proliferante de la cultura global de la era de la información, que es caracterizado por un aumento en el inventario de obras y la anexión en el mundo del arte de formas ignoradas o menospreciadas hasta ahora. Estos artistas, que insertan su propio trabajo en el de otros, contribuyen a la erradicación de la tradicional distinción entre producción y consumo, creación y copia, readymade y obra original. (7)

Como el más obvio e inmediato corolario de este desplazamiento en la autoría, debe subrayarse que es en el trabajo en

red, hecho posible por Internet, donde se afianza la práctica de creación colectiva (desde las *wiki* a las folcsonomías) en el que una comunidad de usuarios genera proyectos que se constituyen a través del trabajo colaborativo, manteniendo, por ejemplo, abiertas sus fuentes para que otros las modifiquen y mejoren. Este cuestionamiento de la noción de autoría parece hacer evidente que éste es uno de los múltiples conceptos surgidos con la modernidad y que ampara múltiples aspectos de la legislación de derechos de autor que las condiciones actuales de producción instan a revisar.

Para concluir con esta revisión de términos, necesaria para fijar un campo conceptual en el que presentar las nociones centrales del debate actual sobre el derecho de autor, hemos de referirnos al proceso de desterritorialización de las prácticas sociales (desde las económicas a las políticas, legales y militares). No hay que perder de vista, como ya se ha observado, que en sus inicios en el siglo xvii los derechos de autor, más que como una defensa de los derechos de los autores, surgen como una forma de regular los derechos de copia o *copyright* de los impresores en Inglaterra y organizar, por áreas de influencia y mercado, a estos impresores. Aún más, recordemos que la patente real que requerían los editores servía también como una forma de censurar y controlar el material publicado. Si bien los derechos de autor se han controlado en muchos países desde el siglo xix, es en las últimas décadas del siglo xx cuando se les otorga una verdadera importancia en las negociaciones internacionales y se empieza a buscar una homogenización a nivel global que corresponda a los sistemas económicos actuales y permita el cobro de regalías en todos los países. Esta internacionalización de criterios legales, aunada a la virtualización que se da de la mano de las TIC, genera una problemática que, por un lado, limita el ejercicio de las leyes y su vigencia circunscritas a la territorialidad de un estado nacional y, por otro, tiende a desprenderse de

esa circunscripción nacional como si se tratara de un lastre en las dinámicas sociales, económicas y culturales.

Esta desterritorialización pone en entredicho la pertinencia de las leyes nacionales y las somete a conflictos inéditos, como podría ser el que las prácticas que llevemos a cabo a través de cierto sitio de Internet se vean sometidas a las leyes del país donde se encuentra el servidor que permite la existencia de este sitio o que sea difícil saber, a pesar de la tendencia de unificar criterios legales de organizaciones internacionales como la OMPI, a la legislación de qué país deben someterse ciertas prácticas.

Cada una de estas nociones –propiedad intelectual, desmaterialización, sujeto, desterritorialización–, que han sido actualizadas o redefinidas en la práctica, plantea la necesidad de modificar la Ley de Derechos de Autor de acuerdo a la transformación de las prácticas sociales que los nuevos medios y las nuevas dinámicas culturales han traído consigo. Estos fenómenos ponen en evidencia que la vigencia de la actual Ley de Derechos de Autor está en entredicho. Sin embargo, un notable número de juristas sostiene que la ley es tan amplia, abstracta y general que funciona todavía y lo único que se requiere es ser más estrictos en su cumplimiento en vez de modificarla.

La cerrada discusión sobre la modificación a la Ley de Derechos de Autor está enmarcada por las presiones del mercado internacional y las firmas de los tratados internacionales, así como por las presiones que los corporativos de comunicación ejercen sobre los legisladores. Los intereses, percepciones, convicciones y argumentos de las principales partes interesadas quedan manifestados en las contribuciones que se reúnen en este volumen. Valga este texto como indicador de ideas problemáticas recurrentes y de nudos argumentales aún por desatar.

Referencias

- Barthes, Roland. 1984. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1975. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Boltanski, Luc y Eve Chiappelo. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bourriaud, Nicolas. 2000. *Postproduction*. Nueva York: Lukas and Sternberg.
- Brea, José Luis. 2004. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- Bucio, Erika P. “‘Golpea’ piratería al sector cultural”. *Reforma*. 7 de mayo 2008. <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx>
- García Canclini, Néstor. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- Heins, Marjorie. 2006. “Fair Use It or Lose It; Copyright owners’ threats erode free expression”. *Extra!* <http://www.firstpulseprojects.com/FAIR2006-Heins.pdf>
- Haacke, Hans. 2004. “Museos, gestores de la conciencia.” *Brumaria* 3: <http://www.brumaria.net/textos/hanshaacke.htm>
- Jameson, Fredric. 1999. *El giro cultural. Escritos sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Krauss, Rosalind. 1985. “The cultural logic of the late Capitalism Museum”. En *Theories of Contemporary Art*, Richard Hertz (ed.) Englewood: Prentice Hall.
- Lessig, Lawrence. 2005. *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de Sueños.

PROPIEDAD INTELECTUAL Y POLÍTICA CULTURAL: UNA PERSPECTIVA DESDE LA SITUACIÓN MEXICANA

EDUARDO NIVÓN BOLÁN

I

A principios del sexenio del presidente Fox, la mayor de sus hijas fue fotografiada en una entrevista usando un bolso que fue identificado por varios periodistas como un producto clonado. El hecho resultó bochornoso y ameritó una disculpa pública y muchos comentarios en la prensa. En noviembre de 2005, luego de una visita oficial a Moscú, el presidente Lula, aprovechando lo largo del viaje, al menos había visto la exitosa película *2 Filhos de Francisco* de Breno Silveira. El director y la empresa productora se mostraron sorprendidos por el hecho, ya que la película aún no había sido comercializada en DVD.

Camino por las calles principales de mi ciudad y me topo a cada paso con expresiones de la “piratería”, ese término tan elástico e impreciso. Las más evidentes son los enormes puestos de

películas piratas y series de televisión que a un costo de 20 pesos, menos de un euro y medio, puedo llevar a casa. Incluso descubro que los cuatro primeros capítulos de la tercera temporada de televisión del huraño médico House ya se vendían en México antes incluso de haber sido estrenadas en cable. La publicidad que hace un vendedor ambulante de estas películas de estreno en un vagón del metro es que al comprarlas uno puede verlas en familia, otorgando un plus positivo de sociabilidad a la acción de compra de este producto. En el tianguis (mercadillo en España) de mi barrio, un vecindario de clase media, el puesto de películas pirata es uno de los más solicitados. Tiene la ventaja de que funciona también como videoclub pues se pueden cambiar las compras anteriores por nuevos productos a un precio más bajo. Además, el trato directo con el cliente supone la creación de lazos de confianza que permiten el reclamo en caso de que el producto “no sea de calidad”.

Los programas de cómputo y videojuegos son otros de los productos en auge. A un precio mínimo de 50 pesos—cuatro euros—prácticamente se puede adquirir cualquier versión de *software*. También es curiosa la forma en que el empresario informal da seguridad al cliente pues escribe su nombre —normalmente su apodo— en el sobre en que guarda el cd y a veces también anota su número de teléfono celular. La versión estudiantil del nuevo Windows Vista que se adquiere en las tiendas a 3 mil pesos, podía ser adquirida en un puesto a 100 pesos a lo sumo. Los puestos de ropa y perfumería son menos atendidos aunque también tienen amplia clientela. Es difícil sopesar la calidad y la diferencia entre un producto original y otro pirata, pero los más avezados lo pueden hacer en un tiempo récord.

Con todo, el aprecio por la piratería tiene límites culturales. Es interesante que la compra legal de playeras de los equipos de fútbol se incremente cuando éstos van al alza en la clasificación o los jugadores están en su máximo nivel. Hasta el mes de

junio de 2007, la playera de Ronaldinho lograba el 60% de las ventas de playeras del Barcelona. Con su decaído juego de los últimos meses este porcentaje ha bajado mucho y ya ocupa el tercer lugar de ventas luego de las de Messi y Henry.¹ Para un seguidor comprometido de un equipo, la piratería no compensa su deseo de hacer pública su afición y la ropa oficial parece ser una exigencia personal y un premio al objeto de su admiración.

Recientemente les pedí a mis alumnos que hicieran un inventario de cuánta “piratería” tenían en su habitación. Recuerdo que cuando yo era estudiante en los años setenta, lo más común eran las fotocopias, si es que se podía llamar piratería a la reproducción de un libro o parte de él que sólo estaba en las bibliotecas. La música en audio-cassettes también era común entre los jóvenes de mi generación pero tal vez no se trataba de piratería en sentido estricto sino de un complejo sistema de trueque de copias privadas que a lo más esperaban la reciprocidad de otra copia. La venta no era común. Los estudiantes de ahora siguen teniendo una enorme colección de fotocopias en sus habitaciones, más programas de *software* en sus computadoras, películas que compran y luego intercambian, dotaciones innumerables de música adquirida por muy diversos sistemas, desde las descargas de la red hasta la compra efectiva en tianguis y comercios informales; sus guardarropas contienen efectivamente una gran cantidad de prendas ilegales y los accesorios de muchas chicas y los artículos de tocador están integrados por muchos productos de la misma naturaleza.

Me llama la atención la naturalidad con que exponen la composición de sus bienes escolares y de ocio entre productos legales e ilegales, pero más me provoca curiosidad dónde se detiene esa forma de consumo: en regalos especiales, en zapatos, principalmente los deportivos, en algunos productos que por el respeto o aprecio que otorgan a lo que representan deciden hacer un homenaje consistente en la compra de un producto

formal como las playeras deportivas, películas mexicanas, grupos de música o incluso algunos libros de sus profesores.

◆La llamada piratería, por consiguiente, es un complejo sistema de representaciones y de intercambio económico.◆ Representa, entre otros, una forma de acceder a bienes cuyo valor económico es alto para el estándar de consumo de gran parte de la población, sean libros, programas de cómputo o juguetes. En ocasiones es resultado tan sólo de la dificultad para acceder a los bienes legales que suponen desplazamientos, búsquedas tediosas y pérdida de tiempo; son también resultado de la aplicación de un rasero de valor simbólico en el que lo menos valioso puede ser adquirido de esa forma y la compra legal se reserva para lo apreciado, aunque ese criterio varía de un sector social a otro o de un individuo a otro. También la piratería es, para algunos, una forma de protesta social ante un mercado cada vez más controlado por grandes consorcios que ha universalizado los precios sin universalizar los ingresos ni los estándares de calidad de vida.

¿Qué consecuencias tiene la generalización de la compra ilegal de bienes culturales? Ernesto Piedras calculó que en 1998 el aporte de las industrias culturales al PIB fue de 5.7% sin considerar la economía sombra (Piedras 2004). Para ese tiempo supuso que el aporte de ese sector era de un punto porcentual más. Con los datos del año 2003, Piedras calculó que el aporte del sector de las industrias protegidas por el derecho de autor a la economía había decaído en ese año en poco más de medio

Implicaciones sociales Yúdice plantea no sólo la cuestión de la piratería ilegal, sino también el uso de las redes de distribución de la piratería para dar a conocer creaciones culturales sin pasar por las grandes empresas disqueras.

punto, al 5.1%, y que, en cambio, la economía sombra, como respetuosamente la llama, había incrementado su participación casi al doble, a 1.8% del PIB.² Ahora bien, ¿son las económicas las únicas consecuencias del crecimiento del sector de la economía sombra? ¿Hay repercusiones en el campo de la creatividad? ¿Qué hacer ante este fenómeno tan complejo?

II

En la ponencia con que el Dr. Francisco Lacayo³ presentaba las definiciones más recientes de la UNESCO en materia de educación, ciudadanía, cultura y juventud a principio de la administración del presidente Felipe Calderón en México, se sumó a una posición sorprendente viniendo de un representante del organismo internacional: “el actual régimen de derecho de autor vigente no satisface las necesidades de la sociedad y tiende a legitimar el sometimiento de la cultura a las leyes del mercado, contradiciendo la doctrina que al respecto han formulado los estados miembros de la UNESCO. ● Son cada vez más numerosos los especialistas que buscan una fórmula que garantice el equilibrio entre el derecho del autor y su obra y el derecho de la sociedad a tener acceso a ella.”●⁴

◆ La larga historia del derecho a la propiedad intelectual⁵ permite señalar algunas marcas importantes.◆ El derecho

Derecho a la cultura Uno de los puntos centrales de la discusión es el equilibrio entre el derecho de autor y el derecho a la cultura. El primero, legislado y, el segundo, sólo vagamente mencionado en las legislaciones o cartas magnas. Boeta y de la Cueva abordan también este conflicto.

Derechos de autor Para entender el contexto general de la discusión es necesario hacer algunas distinciones legales precisas que se han definido históricamente. Algunas de éstas están expuestas en Arteaga.

de copia, es decir, el derecho de los editores a imprimir y comercializar un texto, es anterior al derecho de los creadores a disfrutar el beneficio que se deriva de la explotación de sus aportaciones en el terreno de la ciencia, la técnica o el arte.⁶ Un punto en el que desde muy pronto se expresó el conflicto entre el derecho de autor y el *copyright* fue el de la continuidad *postmortem* de los derechos de autor. Ésta ha pasado de unos pocos años en la época isabelina hasta lograr el récord mundial de 100 años en el caso de la legislación mexicana reformada en 2003. En los Estados Unidos la vigencia de la protección de la obra individual se ha extendido hasta 70 años después de su muerte y el de las obras corporativas a 95 desde su publicación (Yúdice 2007, 67).

■Volviendo a la diferenciación entre derechos de autor y *copyright*, ésta es importante porque a lo largo de la historia de la modernidad hasta nuestros días, el espacio de debate que se ha tendido alrededor de los conceptos, derecho de copia y/o propiedad intelectual, derechos de autor y derecho al conocimiento y a la información implicaron tradicionalmente tres sujetos con distinto nivel de participación y de privilegios que se quieren salvaguardar.■ Me refiero a los derechos de los empresarios, de los creadores e intelectuales y de la sociedad en su conjunto como usuaria de los productos generados y comercializados por los dos anteriores. Recientemente se han añadido dos nuevos actores a este tejido: los diseñadores de recursos tecnológicos y las sociedades de gestión.

Derechos de autor Ésta es una cuestión sumamente relevante, pues parte del reto para la vigencia de la Ley de Derechos de Autor es la transformación de la idea de sujeto en la que se ampara. El asunto es tratado especialmente por Barrios.

En realidad, ha sido hasta muy recientemente que se ha popularizado la expresión propiedad intelectual⁷ y ha sido precisamente a la luz de la extensión a escala mundial de los acuerdos comerciales. ●Las negociaciones internacionales, primero de la Ronda de Uruguay que dio origen al Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT) y posteriormente la Organización Mundial de Comercio (OMC), han sido los grandes propagandizadores de esta noción.● En nuestro contexto, García Moreno (1998) explica cómo nuestra legislación en esta materia fue modificada a raíz de los compromisos derivados del Tratado de Libre Comercio de América del Norte cuyo capítulo XVII trata expresamente sobre la propiedad intelectual.

Es indudable que bajo la discusión de la propiedad intelectual estamos hablando de muchas cosas. Algunas de ellas nos remiten a etapas muy tempranas de la modernidad y otras, en cambio, sólo son entendibles a la luz de los cambios tecnológicos y políticos de los últimos años. Estos cambios son importantes porque lo que puede ser aceptado para una etapa histórica no necesariamente lo es para otra. Trataré de explicarme.

Los derechos que otorga el monopolio de explotación de algunas creaciones intelectuales tenían un doble objetivo, inmediato uno y diferido el otro. Por un lado, se trataba de servir de estímulo a la invención, pues al otorgar el monopolio de la explotación de algún bien se fomentaba que otros inventores se esforzaran por obtener un beneficio parecido. Así, es conocido

Derecho a la cultura Por la importancia económica de su administración, el derecho de autor ocupa un lugar importante en los tratados internacionales de libre comercio. Arteaga y Yúdice enfatizan esto.

en la historia de la tecnología el impulso por someter a patente inventos como el telescopio, el microscopio, o múltiples aparatos que han prestado servicio a la ciencia y a la industria de manera notable. Por otro lado, el reconocimiento de este monopolio tenía una finalidad diferida: la de que una vez terminado el tiempo que estipulaba el privilegio de la patente, el invento fuera de uso general y, con ello, la sociedad se viera beneficiada del trabajo de los inventores. Por supuesto que estos dos objetivos no siempre han estado claros, y abuso y corrupción sobre esta materia los encontraremos a lo largo de toda la historia de Occidente.

Sin embargo, es hoy cuando con más transparencia apreciamos que la utilidad de los instrumentos legales existentes para la consecución de estos dos objetivos está en duda. En su exhaustivo libro *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*, Joost Smiers⁸ duda que en la actualidad los mecanismos del *copyright* sirvan para ♦estimular la creatividad, ♦pues es mínimo el grupo de creadores que realmente llegan a vivir de las regalías que les produce su trabajo creativo (90% de las regalías van a manos del 10% de los creadores, según Smiers), una situación que se reproduce en México. Por otra parte, el excesivo proteccionismo a la creación artística, principalmente en lo que toca a protección de la obra *postmortem*, nos invita a cuestionarnos también sobre si la sociedad encuentra en la actual reglamentación las condiciones para beneficiarse de la creatividad de sus miembros. En otras palabras, los dos objetivos

Derechos de autor Uno de los argumentos recurrentes a favor de los derechos de autor es que estimulan la creación ya que aseguran un ingreso al creador. Boeta e Ilich proveen argumentos que cuestionan esta postura.

básicos de los derechos de autor se ven puestos en entredicho: por un lado, porque aunque la mayoría de los creadores no perciben regalías por su trabajo creativo, éste se mantiene e impulsa el de muchos otros seres humanos y, por otra parte, la sociedad no encuentra en los actuales ordenamientos legales condiciones para apropiarse debidamente del trabajo creativo.

¿Se encuentra en México algún espacio que permita que la sociedad se vea beneficiada por la creatividad de sus artistas e intelectuales? Por lo pronto no parece claro. Como he mencionado, la legislación se ha adaptado a las tendencias internacionales y hay, al menos así me lo parece, un silencio sobre el derecho de los ciudadanos al conocimiento y a la información en casi todos los entes institucionales responsables de garantizarlo.⁹

Uno de los cambios que se han impulsado desde los años noventa es el que toca al papel de las sociedades de gestión de derechos autorales. Creo que todos podemos convenir que la sindicalización puede ser en general positiva en un mundo en que el enfrentamiento de individuos con gigantes de la comunicación no puede deparar nada bueno pero, a raíz del reciente fortalecimiento de estas asociaciones, ocurrido principalmente en Europa, se observa, en mi opinión, una tendencia a emanciparse de los autores en la defensa de sus derechos como creadores individuales y actuar por impulso propio.¹⁰ De este modo las sociedades de gestión europeas han creado un verdadero ejército de inspectores y abogados, y han logrado entablar un fuerte cabildeo con capacidad de impulsar leyes y reglamentos que puede terminar, si no es que ya ha ocurrido, en distorsionar gravemente el sentido de los derechos de autor. En 2006 la Comisión Europea, según el diario *El Mundo*, abrió un procedimiento contra las sociedades de gestión de derechos de autor europeas por llevar a cabo prácticas monopólicas contrarias a la competencia (El Mundo 2006).

El punto más grave en este choque de instituciones ha sido la imposición de un “canon” al consumo de aparatos o consumibles

de copia y reproducción que las sociedades de gestión consideran indispensable para resarcir a los creadores por la afectación que el consumo de su obra sufre al copiarse y reproducirse de manera privada los bienes culturales. En España la nueva Ley de Propiedad Intelectual admite que el consumidor copie una obra protegida por el *copyright* para su uso privado, pero también reconoce el derecho a los autores a ser remunerados por esa copia. De esta manera el “canon”, que no es un impuesto pues no lo cobra el Estado, se impone como compensación a los autores por la pérdida de ingresos. Curioso pago que disculpa a los consumidores de incurrir en un delito de piratería pero que le impone un pago por hacer uso del derecho a copiar en forma privada una obra protegida (R. L. 2007). La dificultad de aceptar el criterio de la legislación española es que en la actualidad cualquiera de los nuevos recursos tecnológicos está diseñado para capturar imágenes o audio de casi cualquier bien cultural y de manipularlos y difundirlos a nivel planetario. ■Es por esto que se ha desarrollado un amplio movimiento ciudadano en respuesta a estas pretensiones. El movimiento Todos contra el Canon ha logrado que la Unión Europea se pronuncie contra la aplicación del canon que ha llegado, por ejemplo, al absurdo de que el Ministerio de Justicia español lo pague para almacenar la información de los juicios.■ De este modo la administración pública termina pagando una cuota a las sociedades autorales por el uso de un recurso de reproducción digital totalmente ajeno a la reproducción de obras artísticas (El País 2007).¹¹

Implicaciones sociales Illich y Yúdice ofrecen otros ejemplos sobre cómo la desobediencia civil a las restricciones impuestas para proteger los derechos de autor es una situación recurrente.

En los Estados Unidos, *The Digital Millennium Copyright Act*, de 1998, puso al día la ley estadounidense sobre propiedad intelectual pero desató un nuevo proceso al proteger e incluso exigir a los fabricantes de equipo digital que diseñaran dispositivos contra la copia. El tema se ha prestado a amplio debate. Wikipedia, proyecto comprometido con la defensa del derecho a la información y el uso social de los derechos de autor, dice de esta ley que “criminaliza, no sólo la infracción del derecho de autor en sí, sino también la producción y distribución de tecnología que permita sortear las medidas de protección del derecho de autor; además incrementa las penas para las infracciones al derecho de autor en Internet.” Se suma igualmente a la opinión de que esa ley, específicamente la sección 1201, “paraliza la libertad de expresión y la investigación científica, pone en peligro el uso legítimo e impide la competencia y la innovación”.

La participación de los organismos internacionales como la ONU o la UNESCO en este debate ha sido hasta cierto punto indirecta, si bien decidida en cuanto a ubicarse desde el punto de vista del acceso al conocimiento. Tanto la declaración de Principios como el Plan de Acción de la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información se refieren someramente a la propiedad intelectual en el marco de que todas las medidas para socializar la información deben realizarse tomando en cuenta el derecho a la propiedad intelectual. La participación del Secretario General de la UNESCO en la inauguración de la cumbre en 2003 puso de relieve los principios bajo los cuales se debía efectuar la discusión: libertad de expresión, diversidad cultural, acceso universal a la educación, acceso universal a la información (Matsuura 2005). En ese momento, el secretario general de la UNESCO hizo especial referencia a la relación del derecho a la información con las nuevas tecnologías, que se plasmaban en proyectos como *la promoción y el uso del plurilingüismo y el acceso universal al ciberespacio y la preservación del patrimonio digital*.

Todas estas observaciones, valiosas en sí mismas, no alcanzan a subsanar con claridad las contradicciones que actualmente se manifiestan en el campo de los derechos de la propiedad intelectual. Este panorama se puede delimitar por las actuaciones en tres grandes campos: 1) la imposición de un canon a la copia privada, lo que según algunos especialistas vulnera un derecho básico; 2) las empresas productoras de *software* y *hardware* que se han adjudicado el derecho a diseñar recursos contra la copia, así sea que ésta vaya a ser destinada al uso privado; y 3) los usuarios, ahora organizados en movimientos sociales como Todos contra el Canon, Culture Commons, Copyleft, que no sólo tratan de defender el derecho a la copia privada sino fomentan el uso social del derecho autoral.

III

¿Por qué, siendo que éste es un tema centenario, se vuelve ahora tan relevante discutir de nuevo sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor? Casi todos los especialistas coinciden en que la revolución tecnológica que estamos presenciando ha modificado de tal modo las condiciones de creatividad, soporte técnico y acceso a la información que se ha vuelto necesario casi un replanteamiento total en esta materia. Un ángulo distinto para observar este mismo fenómeno es el que se deriva de la importancia que ha adquirido, en la producción de la riqueza, el trabajo intelectual.

Me baso en Toby Miller (2006) y George Yúdice (2007) para revisar el desarrollo de nuevas esferas en la división del trabajo. Esta nueva esfera es evidentemente un espacio tecnológico cultural cuya materia de trabajo es el tiempo y el espacio, como sugieren Briggs y Burke (2002). En efecto, lo que las diferentes revoluciones tecnológicas han traído al mundo desde el siglo XIX es la posibilidad de acortar el espacio y de acelerar el tiempo dedicado a diferentes actividades que antiguamente exigían

más. En materia de cultura, lo que ha sucedido es la oportunidad de experimentar la cultura desde distancias cada vez mayores y con recursos tecnológicos cada vez más sofisticados. De este modo, el teléfono o el fonógrafo hicieron viable el disfrute de sonidos emitidos a larga distancia así sea que la calidad del mismo haya tardado décadas en perfeccionarse. Más tarde, los nuevos recursos tecnológicos no sólo sirven de intermediarios cada vez más fiables y veloces sino que ellos mismos se convierten en recurso para la propia producción cultural, por ejemplo, cuando se realizan videos exclusivamente para ser difundidos a través de teléfonos celulares. Añádase a esto la convergencia, es decir, la tendencia a que todo se parezca a todo, como señaló Daniel Boorstein (2005), y tendremos un panorama de cambio tecnológico muy complejo.

Lo que han permitido estas innovaciones es el surgimiento de una verdadera universalización del espectáculo que supone la movilización constante del capital humano en función de los polos económicos dominantes. La migración de los grandes atletas latinoamericanos y africanos, especialmente jugadores de fútbol, a las ligas europeas y el movimiento de artistas de todas las latitudes a los centros de producción de cine y video (hasta Hellen Mirren ha debido trasladarse a residir a Los Ángeles) es muestra de un proceso de relocalización del talento que tiene a su vez una cara oculta en lo que toca a la investigación tecnológica. El esfuerzo por atraer el capital intelectual y las nuevas fórmulas para hacerlo son cada día más sorprendentes. Tal como sucede en el deporte y el espectáculo, las industrias están invirtiendo en el reclutamiento intelectual, como consecuencia del nuevo panorama económico en el que los servicios, especialmente los relacionados con las nuevas tecnologías, tienen injerencia sobre el ocio, la administración, la publicidad o las finanzas.

◆En realidad esta importancia del trabajo intelectual viene de la mano de la reordenación de la división del trabajo inter-

nacional en el que los procesos industriales que requieren la contratación de fuerza de trabajo extensiva se ha trasladado a los países pobres y, en cambio, en los países desarrollados, principalmente en los anglosajones como Estados Unidos y Gran Bretaña, se ha fortalecido el trabajo de servicios, especialmente el que requiere de gran inversión de talento.♦ De este modo, creadores y técnicos siguen siendo absorbidos por los países desarrollados sin importar el país del que procedan, así como aquellos especialistas que van a influir en la innovación de procesos administrativos de las empresas privadas y públicas, no obstante que la motivación de estas últimas para transformar sus procesos sea mucho menor.

Y lo más sorprendente es la paciencia con que se está realizando este proceso, en el sentido de que la inversión en estos “activos intangibles” tarda un tiempo en rendir dividendos. Pensemos por ejemplo en el caso de los juegos de video de los que los desarrolladores bien a bien no saben el momento en el que estará disponible el trabajo iniciado por un equipo creativo que tiene que probar la recepción de su producto y corregirlo constantemente.

Estos procesos a su vez han supuesto un cambio en las propias condiciones de la economía capitalista. La fuerza de la innovación ha sido domesticada por las grandes empresas o, al menos, éstas son las que han encontrado la manera de convertirla en parte integral del proceso productivo. Así, la

Capitalismo cultural Carrillo y Miracle coinciden en este
desequilibrio entre Norte-Sur.

imagen del inventor o del creador independiente que patentaba un invento o daba a conocer una obra de arte para que ésta fuera examinada por la industria para comercializarla luego, ha pasado a un lugar apartado y en cambio se ha desarrollado en las grandes corporaciones divisiones de invención o investigación que forman parte del proceso de producción en sí mismo. De modo que la imagen de un Louis Pasteur experimentando en su laboratorio la producción de una vacuna que luego va a ser industrializada y comercializada, ha sido sustituida por la gran firma farmacéutica que tiene contratado un grupo selecto de científicos que trabajan para encontrar la vacuna, por ejemplo de la gripe aviar. La investigación y la creatividad ahora son una verdadera bolsa de valores cuyas acciones se calculan con exactitud por las grandes corporaciones. Más de la mitad de los pagos por regalías y licencias en todo el mundo fueron hechos en 2002 a un solo país, Estados Unidos (44 mil millones de dólares).¹² Ese mismo año, sólo 18 países eran exportadores netos de licencias sujetas a pagos de regalías. Por otra parte, Europa Occidental y China fueron los principales importadores de licencia.¹³

La misma división del trabajo entre creatividad y trabajo manual se observa en el campo de la artes. Series de dibujos animados como los *Simpson* o las *Tortugas Ninja* usan la ingente fuerza de trabajo asiática para realizar manualmente los dibujos aunque el equipo de creativos se encuentre en una finca de California.

Sobre la importancia económica de este sector dice Toby Miller

■ Usando el Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte, la Alianza Internacional de la Propiedad Intelectual (una organización de 1300 compañías estadounidenses que fabrican y distribuyen materiales protegidos por las leyes del copyright: películas, programas televisivos, juegos electrónicos, software, DVD, música, teléfonos, diseño, libros y revistas) intenta fortalecer las leyes copyright en los próximos 20 años

en contra de la llamada piratería. En 2002, estas industrias crearon 12% del PIB estadounidense, o sea US\$1.25 trillones, con el 8.41% de la fuerza laboral de la nación, es decir 11.47 millones personas. El sector creció 3.19% anualmente entre 1997 y 2001, el doble de la economía en general. En 2002, el volumen de exportación de textos protegidos con copyright fue de US\$89.26 billones. (2006)■

Estamos entonces ante un nuevo fenómeno de la economía global en el que los rendimientos del trabajo intelectual han permitido establecer flujos nuevos de capital hacia los Estados Unidos, Europa Occidental y algunos países de Asia, impidiendo que el resto del planeta se beneficie de esta importante mina de recursos económicos. La pregunta que inmediatamente surge de este panorama es si la normatividad internacional sobre propiedad intelectual no ha tenido que ver para robustecer este esquema asimétrico de la división cultural del trabajo. Yúdice lo afirma con contundencia. Para él, la acumulación moderna de capital se sostiene claramente en la propiedad intelectual, de ahí que “los países que controlan los regímenes jurídicos internacionales han creado políticas integrales para fomentar la creación de propiedad intelectual en biotecnología, informática y en ‘contenido cultural’, o para asegurar que las empresas con sede en su territorio sigan dominando en el comercio de la propiedad intelectual” (2002).

● La anterior reflexión es importante porque ayuda a pensar que la actual situación de los derechos de autor no es un asunto meramente tecnológico sino social, aunque no por ello debemos

Capital cultural Miracle y Yúdice ahondan sobre el interés que despierta la protección a los derechos de autor por su valor económico.

desconocer los efectos de las nuevas tecnologías en la actividad cultural. La convergencia, característica principal de las distintas innovaciones tecnológicas que estamos presenciando, conlleva varias prestaciones: con gran facilidad nos desprendemos de soportes pesados que nos permiten más y más capacidad de almacenaje de información y de productos culturales. Ya no requerimos de fuertes anaqueles y repisas para sostener enormes bibliotecas o discotecas domésticas. Pero más sorprendente que la ampliación de nuestro almacenaje es la posibilidad de intervenir en su “creación”, entendiendo esta palabra de una manera amplia. Podemos digitalizar nuestra colección de fotografías y nuestros archivos personales, pero, sobre todo, podemos copiar e incluso intervenir sobre las obras creadas por otras personas. Más que la ampliación de la circulación de bienes culturales lo que tenemos a la mano es la capacidad de intervenirlos y difundirlos una vez intervenidos. De esta manera lo que se ha roto o, al menos disminuido, es el monopolio que las industrias culturales tenían sobre los productos culturales. De este modo, parece una paradoja que mientras más sofisticada se ha hecho la legislación para regular los derechos de autor, la capacidad creativa o autoral de la sociedad se ha incrementado exponencialmente, hasta el punto de hacer más difícil el reconocimiento a la individualidad de los tres actores que conforman el universo sobre el cual estamos discutiendo: creador, difusor y público.●

Derechos de autor Dentro de la discusión sobre la vigencia de la ley de derechos de autor, un argumento que enarbolan quienes defienden su vigencia es que las condiciones de la producción cultural no han cambiado. En Arteaga se apunta este argumento.

IV

Esta reorganización de la producción y del trabajo intelectual ha sucedido, por otra parte, en un momento en el que la sociedad civil internacional desarrolla importantes debates sobre cómo se expresan los derechos humanos en la actualidad. Quiero señalar dos de ellos aunque hay varias vertientes que en general confluyen en lo mismo, la ampliación de un espectro de derechos humanos que buscan garantizar el desarrollo y el combate a la pobreza.

El primer debate es el relativo a la diversidad cultural en el que tanto la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001 como la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005 reconocen el papel de los derechos de autor y de la propiedad intelectual para “fomentar el desarrollo de la creatividad contemporánea y una remuneración justa del trabajo creativo, defendiendo al mismo tiempo el derecho público de acceso a la cultura, de conformidad con el Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos” (Inciso 16).

El otro debate es el relativo al derecho a la información. Al respecto conviene remitirse a la declaración final de la Cumbre Mundial de 2003 cuyos firmantes afirman en su primer inciso su “deseo y compromiso comunes de construir una Sociedad de la Información centrada en la persona, integradora y orientada al desarrollo, en que todos puedan crear, consultar, utilizar y compartir la información y el conocimiento, para que las personas, las comunidades y los pueblos puedan emplear plenamente sus posibilidades en la promoción de su desarrollo sostenible y en la mejora de su calidad de vida, sobre la base de los propósitos y principios de la Carta de las Naciones Unidas y respetando plenamente y defendiendo la Declaración Universal de Derechos Humanos.”

Es importante la ubicación precisa de este derecho como parte de una visión integral de los derechos humanos, incluido

el “derecho al desarrollo”. La declaración señala también la importancia de la ciencia, la educación y las tecnologías de la información y la comunicación a las que considera como “instrumento eficaz para acrecentar la productividad, generar crecimiento económico, crear empleos y fomentar la ocupabilidad, así como mejorar la calidad de la vida de todos. Pueden, además, promover el diálogo entre las personas, las naciones y las civilizaciones” (Inciso 9).

Sin embargo, pese a la importancia que se otorga a la información como pilar del derecho al desarrollo, la cumbre tiene una visión conservadora, desde mi punto de vista, sobre los derechos de autor y la propiedad intelectual. Sobre el primer concepto no dice nada, y del segundo señala que “La protección de la propiedad intelectual es importante para alentar la innovación y la creatividad en la Sociedad de la Información, así como también lo son una amplia divulgación, difusión e intercambio de los conocimientos. El fomento de una verdadera participación de todos en las cuestiones de propiedad intelectual e intercambio de conocimientos, mediante la sensibilización y la creación de capacidades, es un componente esencial de una Sociedad de la Información integradora” (Inciso 42).♦En otras palabras, quienes discutieron el importante tema de la información no vieron en el curso que ha seguido la legislación internacional sobre la propiedad intelectual un problema que afectara el derecho de la sociedad a desarrollarse a través de la información.♦ El tema es de la más alta importancia porque

◆◆

Derecho a la cultura Jiménez amplía el argumento sobre el derecho a la información y la educación como un esquema de desarrollo.

mientras los organismos internacionales no asuman la brecha existente entre el derecho de la sociedad al conocimiento y la información y la tendencia a una constante limitación que a ese derecho está imponiendo la legislación sobre propiedad intelectual, las discusiones se van a convertir en palabras de buena voluntad.

La cuestión tiene también otros matices. Los especialistas en derechos humanos y filosofía política tampoco han desarrollado un debate consistente en esa materia. La colección completa de la *Revista Internacional de Filosofía Política* que edita la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), que me parece un punto de observación importante sobre los problemas políticos y sociales contemporáneos, no incluye en sus 28 números un solo artículo sobre propiedad intelectual, derechos de autor y sociedad de la información. Tampoco encontré algún artículo específico en la revista mexicana *Derecho y Cultura*. ¿Cómo explicar esta ausencia?

Ahora bien, es claro que el debate actual sobre la propiedad intelectual se da precisamente a partir del impulso que ha tomado la economía liberal en las últimas décadas del siglo xx. ■ Impulsar el libre comercio significó el abatimiento de cualquier barrera que impidiera la libre circulación de las mercancías pero, en el caso de la información, este abatimiento supuso paradójicamente el alzamiento de otro obstáculo que es el pago de derechos que encarecen precisamente el coste de las mercancías con alto componente de información.■ Esta situa-

Derechos de autor Domínguez expone algunas estrategias que eluden esta dinámica “comercializadora”

ción, por ejemplo, es percibida por los redactores del *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos en México*, elaborado por la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos en México (2003), como resultado de la “presión externa a fin de promover la ‘modernización política’ instaurando regímenes democráticos y auspiciando reformas a los sistemas de justicia y a los marcos legales, a fin de garantizar la seguridad de la propiedad privada y las inversiones externas, las patentes y los derechos de autor” (62). Con todo, tampoco los autores de este informe formulan una conclusión radical alrededor de este tema, pues la única alusión a la propiedad intelectual en el citado informe se realiza de manera tangencial al señalar la propuesta de “Agilizar los mecanismos de promoción artística mediante el apoyo y protección gubernamental a la producción creativa” (117).

Este panorama viene asociado a la transformación de la capacidad de los estados nación a ejercer la soberanía en un mundo en el que el protagonismo de las corporaciones se ha extendido de manera casi ilimitada. Si algo puede explicar la temprana internacionalización de los derechos de autor y de la propiedad industrial es que los bienes asociados a éstos fueron, desde muy temprano en la era industrial, objeto de gran movilización. En la actualidad, este comercio se ha incrementado con el agravante de que su sujeto portador es el conjunto de corporaciones financieras e industriales cuyos intercambios han alcanzado volúmenes superiores a los de muchos estados. De hecho entre las 100 primeras economías del mundo figuraban, en 2001, 51 empresas (Baños 2002, 32).

De esta manera las corporaciones multinacionales han logrado, a través del comercio mundial y los instrumentos de mercado, imponer sus requerimientos sobre la estructura de los estados y han limitado sobremedida las capacidades de estos últimos, convirtiéndose así en verdaderos meta-poderes con gran capaci-

dad de decisión. En este marco, los estados han visto disminuida su capacidad de ejercer la tradicional soberanía. La Convención sobre la Diversidad Cultural sólo tiene como ámbito de aplicación “las políticas y medidas que adopten las Partes en relación con la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” (Art. 3), es decir, la convención no se superpone a los ordenamientos comerciales, sino que regula, a partir de acuerdos bilaterales o multilaterales, los intercambios de bienes culturales. La insistencia de los analistas internacionales ante este desbalanceado panorama es que sólo reforzando el discurso y los órganos defensores de los derechos humanos pueden enfrentarse exitosamente estos nuevos agentes e instituciones. De esta manera han ocurrido importantes diferendos internacionales sobre el derecho a la información y la propiedad industrial, como el reciente caso de Brasil, que ha puesto al mundo farmacéutico a temblar al romper la patente de un fármaco anti-sida o, más reciente aún, la rebelión de Indonesia contra los derechos de la futura vacuna contra la gripe aviar amenazando no entregar muestras necesarias para la investigación.

De este modo, la discusión transcurre entre el choque de dos derechos: el de la propiedad intelectual defendido por las corporaciones, más que por los creadores, y el derecho a vivir en una sociedad con justicia social que a su vez inspira y se inspira en diversas expresiones de los derechos humanos.

Por último, el tratamiento de los derechos de autor o la propiedad intelectual, tiene un último ángulo relativo a sus propias finalidades. La pregunta la podríamos formular en los siguientes términos: El actual marco normativo sobre la propiedad intelectual, ¿en verdad permite cumplir con su sentido último, que es incentivar la creatividad y garantizar el disfrute de los beneficios a que me hago acreedor al crear o inventar un producto artístico o industrial? Joost Smiers (2001) desarrolla, como mencioné más arriba, un argumento interesante. Si bien

es legítimo que los artistas reciban una retribución justa por su trabajo, y que el derecho de autor parezca representar una de sus más importantes fuentes de ingreso, éstos se han convertido en uno de los productos más comercializados de la actualidad. Pero esto mismo es limitado. El sistema de derechos de autor no alcanza a proteger a la mayoría de los creadores –de hecho, una parte pequeña de los creadores recibe efectivamente beneficios por este concepto– y, por tanto, la abrogación de este derecho no parece que tendría el efecto de desincentivar el trabajo creativo.

El hecho de que el *copyright* se haya convertido en una mercancía más ha recrudecido la lucha contra la piratería que ahora ha tomado un camino peligroso. No se trata ya de combatir al que se apropia indebidamente de un contenido protegido por derechos de autor, sino también al que produce o trabaja sobre una tecnología que hace posible tal apropiación. ●Ése es el sentido de las disposiciones que ha tomado la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) para prevenir la copia y que se tradujeron en los Estados Unidos en el *Digital Millenium Copyright Act*, que es una amenaza muy grande a la creatividad en la medida en que la ley rompe claramente con el equilibrio que en teoría existía entre el uso privado y el uso público de los productos generados por creadores e inventores y criminaliza a cualquier posible desarrollador de tecnología que tenga que ver con los recursos que pretenden impedir la piratería.●

Implicaciones sociales En Arteaga se trata lo relativo a las leyes mexicanas con respecto a la copia privada y en Vidal el papel de los *Digital Rights Management (DRM)* en este control sobre el *hardware* para impedirle al usuario el hacer cualquier tipo de copia.

V

¿Hay políticas públicas de cultura en el campo de los derechos de autor y la propiedad intelectual? Fuera del terreno de la normatividad, es muy notable la ausencia de los organismos públicos de cultura en este debate. Más preocupante aún es que, en este campo, entre los actores principales no se encuentren los estados nacionales salvo en el caso, repito, de la renovación de las legislaciones. Empresas, sociedades de gestión, asociaciones de usuarios, creadores, medios de información, organismos internacionales han tenido una agitada participación en esos debates. Sin embargo, parece ser que se ha abandonado la intervención pública al considerarse que éste es un campo básicamente comercial y no cultural. La dinámica del comercio mundial sobre los productos de alto componente creativo hace parecer que poco se puede hacer desde el campo de la sociedad civil para influir en este terreno.

La cuestión está en si los poderes públicos deben implicarse en este campo y cómo hacerlo. Mi punto de vista es que es indispensable que esto ocurra y que es conveniente que los responsables de políticas públicas de cultura al menos sienten las bases del debate. Las líneas principales podrían ser las siguientes:

- La promoción del diálogo de las sociedades de gestión con los movimientos alternativos en cuanto a la concepción y gestión de los derechos de autor y la propiedad intelectual.
- El análisis de los casos en los que socialmente es indispensable garantizar la preeminencia de las necesidades sociales frente a la propiedad intelectual, como ha ocurrido en la decisión de algunos gobiernos de producir medicamentos sin el pago de las licencias a los laboratorios que los han producido.

- El colocar a los creadores en un orden de prioridad en la discusión de la normatividad y gestión de los derechos de autor.
- Los usuarios en América Latina están alejados de los debates internacionales sobre estos temas, pese a que todos ellos les implican: la criminalización de la descarga privada de música, los intercambios de usuarios en la red (*peer to peer*, P2P) y tantas otras acciones que día a día se ponen en acción, deben ser objeto de debate. Para ello es importante la implicación de los organismos internacionales, especialmente de la unesco, para favorecer esta discusión.

Notas

1. “Thierry Henry es el segundo lugar en ventas,” *MEDIOTIEMPO*, 21 de noviembre, 2007, http://mediotiempo.com/noticia.php?id_noticia=48357
2. Ernesto Piedras, “Política Integral para las Industrias Culturales y Creativas”, conferencia presentada en la mesa *Política Internacional e Industrias Culturales*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CEED, 28 de noviembre, 2007.
3. Director de la oficina regional de cultura de la UNESCO en México.
4. Francisco Lacayo, “Un Nuevo Contrato entre Cultura y Sociedad: Las Políticas Culturales en el Siglo XXI,” en *Perspectivas de la UNESCO sobre Políticas Educativas, Culturales, de Ciudadanía y Juventud*, México: UNESCO, 2007.
5. La OMC entiende por derecho de propiedad intelectual los que se refieren a la propiedad de ideas, incluyendo trabajos literarios o artísticos (protegidos por *copyright*), invenciones (protegidas por patentes) signos para distinguir bienes de una empresa (protegidos por marcas y otros elementos de propiedad industrial (http://www.wto.org/english/thewto_e/glossary_e/glossary_e.htm)).
6. Comúnmente se menciona “An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned”, promulgada bajo el reinado de Ana de Inglaterra, en 1710, como la primera ley relativa al *copyright*. Es interesante que lo que haga dicha ley es terminar con el monopolio de los libreros que consideraban su derecho de copia como un derecho perpetuo y limita, por el contrario, su privilegio a 21 años. Reformas sucesivas dejaron este último en 28 años (<http://www.copyright-history.com/anne.html>). En los años álgidos de la Revolución francesa, la Asamblea legisló sobre esta materia estableciendo claramente el derecho de los autores a su reconocimiento. Se trató de la ley del 13 de enero de 1791 que consagró el derecho de representación de los autores dramáticos sobre su obra en la línea de la recientemente formada Sociedad de Autores Dramáticos (1787). La ley salvaguarda la soberanía del autor incluso en el momento de la difusión de su obra, para lo que se requiere el consentimiento expreso del autor (Bécourt 1990).
7. Según la página *Commons-law relay from the mailing list on law, culture and technology*, el uso más antiguo del término es en octubre de 1845 en el tribunal de circuito de Massachusetts en el juicio por patente “Davoll et al. v. Brown”. El término también apareció en Europa en el siglo XIX. El francés A. Nion habló de la “propiedad intelectual” en su libro sobre los derechos civiles de los autores, artistas e intelectuales, publicado en 1846 (<http://commonslaw.freeflux.net/?q=document>).
8. Puede verse, de él mismo, “*La propriété intellectuelle, c’est le vol !*” (2001).
9. Con relación a las últimas reformas que ha sufrido la legislación autoral en México, los cambios más importante han sido la incorporación de la figura de sociedades de gestión, cambios en cuanto a la concurrencia de instancias judiciales y definición y reparación de daño y regalías, inclusión del derecho de suite y de las obras fotográficas. También se observan algunas cuestiones negativas como la

ya mencionada ampliación del derecho a recibir regalías cien años posteriores a la muerte del creador (Parra Trujillo 2004).

10. Una defensa de estas sociedades es realizada por el Director Servicios Jurídicos de la Sociedad General de Escritores de España, Pablo Hernández Arroyo (2003).

11. Con ocasión de la elaboración de este trabajo he leído un interesante trabajo de Horacio Alfredo Galina Macías (2007) sobre la “Implementación de la copia privada en México” que ofrece una argumentación interesante sobre este cobro al que considera una remuneración compensatoria derivada de la responsabilidad de distribuidores, mayoristas y vendedores de equipo y material que posibilitan la copia privada.

12. <http://www.worldmapper.org/display.php?selected=168>

13. <http://www.worldmapper.org/display.php?selected=99> y <http://www.worldmapper.org/display.php?selected=100>

Referencias

- Aillón Soria, Esther. 2002. "Política cultural en torno de la referencia interamericana." En *México y las Conferencias Panamericanas 1889-1938. Antecedentes de la globalización*, Carlos Marichal, ed. México: El Colegio de México.
- Baños Poo, Jessica. 2002. "Las nuevas estructuras transnacionales y el problema de la justicia global." *Revista Internacional de Filosofía Política*, UAM-UNED, 20: 25-44.
- Bécourt, Daniel. 1990. "Revolution française et droit d'auteur. Pour un nouvel universalisme." *Le Bulletin du droit d'auteur* 14, núm. 4: 4-13.
- Boorstin, Daniel. 2005. *Los Creadores*. Madrid: Crítica.
- Briggs, Asa y Peter Burke. 2002. *De Gutenberg a Internet*. Madrid: Santillana.
- Brock, Josef. 1977. "Le dépôt légal, hier et aujourd'hui." *IFLA Journal* 3: 62-69.
- Crews, Kenneth. 1988. "Legal deposit in four countries: laws and library services." *Law Library Journal* 80: 551-576.
- De la Parra Trujillo, Eduardo. 2004. "Comentario a las reformas a la ley Federal de Derechos de autor." *Revista Derecho Privado* 3, núm. 8: 95-110.
- El Mundo. 2006. "Las sociedades de derechos de autor crean monopolios nacionales, según la CE." *El Mundo*, 7 de febrero, <http://www.elmundo.es/navegante/2006/02/07/esociedad/1139320264.html>
- El País. 2007. "Varapalo de la UE al canon digital español." *El País*, 29 de septiembre, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Varapalo/UE/canon/digital/espanol/elpepucul/20070929elpepicul_5/Tes
- Galina Macías, Horacio Alfredo. 2007. "Implementación de la copia privada en México." En *monografias.com*, <http://www.monografias.com/trabajos47/copia-privada/copia-privada.shtml>

- García Moreno, Víctor Carlos. 1998. "El capítulo XVII del TLCAN y su influencia en la nueva ley mexicana del derecho de autor." En *Estudios de derecho intelectual en homenaje al profesor David Rangel Medina*, Manuel Becerra Ramírez, ed. México: UNAM.
- Fournier, Claude. 1993. "Le dépôt légal." *Documentation et bibliothèques* 39, núm. 2: 95-99.
- Hernández Arroyo, Pablo. 2003. "Diversas reflexiones sobre la gestión colectiva en el siglo XXI." Presentación en *Hearing on Protection of Copyright and Performing Rights*, Committee on Legal Affairs and the internal Market, Bruselas, Parlamento Europeo.
- Matsuura, Koichiro. 2005. "Hacia las sociedades del conocimiento." *El País*, 17 de noviembre, http://www.elpais.com/articulo/elpportec/20051114elpepisoc_8/Tes/sociedades/conocimiento
- Miller, Toby. 2006. "La Nueva División Internacional del Trabajo Cultural." Conferencia en el *Seminario sobre Cultura Urbana*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.
- Piedras, Ernesto. 2004. *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias culturales protegidas por el derecho de autor en México*. México: CONACULTA.
- ONU- Alto Comisionado para los Derechos Humanos en México. *Diagnóstico sobre la situación de los derechos humanos en México*. México, 2003.
- R. L. 2004. "Controvertido derecho de autor." *El País*, 13 de septiembre, http://www.elpais.com/articulo/cul-tura/Controvertido/derecho/autor/elpepucul/20070913elpepicul_2/Tes
- Rangel Medina, David. 1992. *Derecho de la Propiedad industrial e Intelectual*. México: Instituto de Investigaciones jurídicas/ UNAM.

- Smiers, Joost. 2001. “La propriété intellectuelle, c’est le vol !” *Le Monde Diplomatique*, septiembre.
- Smiers, Joost. 2006. *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, George. 2002. “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales.” En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato, ed. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas Tecnologías, Música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

LA CONSTITUTIVA IMPERTINENCIA DEL ARTE O LA ESTETIZACIÓN DE LA TECNOLOGÍA

JOSÉ LUIS BARRIOS

En una cuestión parecen estar de acuerdo los estudiosos de los medios masivos de comunicación: en el hecho de que su aparición tiene la misma importancia y significación para la Historia que la que tuvo la imprenta.

Al igual que la revolución de Gutenberg, quizá tendríamos que empezar a hablar de la revolución Gates, y esto desde las lecturas más entusiastas como la de McLuhan hasta las no tanto como las de Baudrillard. En todo caso, los argumentos desarrollados a favor o en contra de esta nueva revolución parten del acuerdo o el supuesto de que la aparición de la telecomunicación, particularmente la televisión y desde luego Internet trajeron consigo una nueva estructura de pensamiento y representación del mundo, y la producción de un nuevo imaginario cultural que lo menos que produjo fue la crisis de identidad de las culturas, al tiempo de enormes impactos en los órdenes políticos, sociales y desde luego económicos de todo el

planeta. Sin embargo, desde la problemática sobre el derecho de propiedad intelectual y el derecho de autor como el tema general de reflexión que nos convoca y la relación que esto guarda con las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas con los medios electrónicos y digitales, pareciera que se trata de una misma historia que tiene su comienzo en el siglo XVIII y su desarrollo y consolidación en el siglo XIX. Al menos si tomamos como punto de partida el momento en el que la propiedad intelectual y el derecho de autor alcanzan su formalización jurídica y que, siguiendo a Roger Chartier, es producto de la relación entre el “derecho natural y la originalidad estética” (35). Es decir, del momento donde la “genialidad” y su materialización se explican o adquieren relevancia por el valor de distribución y comercialización. Algo que se explica desde la lógica de la producción editorial y su indisoluble relación con el mercado y el comercio del libro.

Me gustaría llamar la atención sobre dos anotaciones que el propio Chartier hace respecto, por un lado, al diferencial histórico que separa la idea de autor y la idea de propiedad y su posterior vinculación formalizada precisamente en el siglo XVIII; y, por el otro, una noción que este historiador sugiere en torno al cambio en el sentido del concepto de propiedad que introducen los medios electrónicos. Lo que se transforma radicalmente, con la aparición y el desarrollo de los medios masivos de comunicación, según este historiador, no es la relación autor/productor (editor), sino el modo de apropiación por parte del consumidor. De esta doble consideración apuntada por Chartier, derivaré los argumentos de este trabajo en varios niveles: 1. El que tiene que ver con la implicación que se tiende entre el cambio del concepto de autor en función de la prohibición y la censura que lo define en su comienzo histórico, a la implicación que este concepto tiene en el momento de estar relacionado con la idea de propiedad y distribución en la modernidad ilustrada y lo

que esto pueda significar a la hora de traerlo a la problemática de los medios electrónicos y la tecnología digital; 2. El que se relaciona con el momento de apropiación como el diferencial que introducen las tecnologías digitales y la problemática que esto supone al inferir el significado que puedan o no tener los conceptos de derecho de propiedad y de autor cuando el medio determina una nueva forma de contrato sobre la propiedad intelectual; y 3. La implicación entre comienzo y porvenir de la definición no sólo jurídica sino sobre todo política de la noción de autor.

Para llevar a cabo el desarrollo de estos argumentos, más que realizar una exposición puramente teórica de los mismos, los induciré del análisis de ciertas prácticas artísticas que activan, al menos en su condición paradójica, la problemática enunciada. No se trata de ilustrar con “obras de arte” los conceptos, sino más bien de mostrar cómo estas prácticas artísticas son una puesta en operación de dichas problemáticas, pero aún voy un poco más lejos, a partir de este planteamiento me interesa aproximar una reconsideración sobre la noción de Sujeto/Subjetividad como el núcleo histórico, político, estético y epistemológico que a final de cuentas es el núcleo conceptual sobre el que se definen las nociones de autor y propiedad. Quizá llegado a este punto pudiera pensarse que lo que trabajaré no tiene nada que ver con el tema de este libro y mucho menos aún con el título de mi contribución: ¿A qué viene al caso la constitutiva impertinencia del arte como la estetización de la tecnología? Sobre esto volveré más adelante, baste con decir que esta cuestión se relaciona sobre todo con el lugar que la noción de artista (autor) y de obra (propiedad) ocupan en el contexto de la propia lógica del sistema poder en el mundo contemporáneo.

Sintomatologías

El mote general de artes electrónicas es tan amplio como incierto,

abarca las producciones cuya materia de trabajo se soporta en lo “electrónico” y lo “digital”. Aquí no voy a entrar a la ya de por sí compleja diferencia que hay entre uno y otro, sólo quiero estabilizar un punto de partida estético para poder diferenciar las prácticas artísticas de las que aquí desearía ocuparme. Prácticas que por lo demás apuntalen la discusión sobre el derecho de autor y el derecho de propiedad. El concepto arte electrónico va desde video, pasando por la robótica, la gráfica y la animación digital, el arte sonoro, el arte en red, etc. En cada una de ellas la tecnología está utilizada de distinta manera, pero sobre todo con distinta intención. En cada una de ellas el problema del derecho de autor y propiedad intelectual tienen también un significado diferente. Sin embargo, aquí me gustaría centrarme en aquellas prácticas artísticas que entran en conflicto directamente con la figura de propiedad intelectual. Algo que no necesariamente se relaciona con el arte electrónico, sino que incluso puede no tener nada que ver con él, al menos en lo que se refiere al uso del medio digital como aquello que define la artísticidad. Plantearlo así me permite derivar mi argumentación hacia el problema de la apropiación, tal y como lo he sugerido unas líneas más arriba, pero también hacia el problema de la visibilidad de lo artístico como momento de inmunidad del sistema de poder. Me centro en dos prácticas de Net art y una práctica de arte conceptual.

Fran Ilich es un artista mexicano que explora el potencial narrativo de la red, sobre todo a partir de su poder de resistencia y su producción de distopía. Siguiendo las afirmaciones de la revolución y el movimiento zapatista, este artista concibe el espacio de la red como un territorio libre y de resistencia social y política a las hegemonías. El trabajo del que me ocupo aquí es su telenovela *Adry. Fea y Rebelde* (2007) subido y luego retirado de YouTube. En México, más de alguno de ustedes lo sabe, las telenovelas *La fea más bella* y *Rebelde* fueron enormes éxitos comerciales de Televisa. En este contexto, es fundamental que la telenovela de

Ilich apareciera en YouTube, esto incluso sabiendo que el artista tiene su propio territorio libre en la red. Es importante porque al mismo tiempo que se apropia del medio de la red, establece un juego semántico e imaginario que pone, por decir lo menos, nerviosa, a la televisora mexicana más poderosa del país. Es decir, no sólo pone en contradicción el espacio libre de la red, sino que ironiza la noción de “propiedad” de dos marcas. Fea y rebelde, tal y como se enuncia, no tienen por qué relacionarse semánticamente con las dos telenovelas citadas, sin embargo, lo hacen en la medida en que el propio sistema de búsqueda de YouTube despliega tanto la telenovela de Ilich como videos de las de Televisa y hasta videos de programas del corazón donde exista la mínima referencia a las palabras *fea y rebelde*. En otras palabras, lo que produce esta acción es una interrupción en la forma en que se configuran los espacios de libre acceso e interacción. El artista utiliza el medio para evidenciar la falacia sobre el derecho al libre flujo de la información que estos espacios democráticos prometen. ♦ En este sentido, la contradicción que se opera a partir de esta acción de Fran Ilich tiene que ver con el desmontaje de la ficción del espacio libre que promete la red a la hora en que la mínima intervención toca la propiedad intelectual y los intereses del Gran capital mexicano. No contento con ello el artista, una vez que se ha bajado el video de este famoso sitio, sube ahí mismo un testimonio de la actriz que trabajó en *Adry. Fea y Rebelde*. En éste la protagonista reclama a Televisa que no le permitan apropiarse de la fantasía que ellos producen. ♦

◆◆◆
Derechos de autor Caso éste ejemplar de cómo la legislación frustra muchas de las posibilidades de las TIC. Domínguez plantea otro caso con el proyecto *nikeplatz*.

¿Gracias a quién sobrevive el producto? Si la tierra es de quien la trabaja, la fantasía es de quien la consume, pareciera ser la ironía que Ilich opera sobre el medio. Sobre esta práctica artística me gustaría llamar la atención en torno a la contradicción en el uso del medio y la forma en que el artista desmonta su promesa. Si el poder de las sociedades de la información y de consumo, tal y como lo viera Andy Warhol en los años sesenta, consiste en la producción de un nuevo orden imaginario construido sobre la producción industrial de imágenes e ídolos, una de las preguntas que nos plantea el trabajo de Fran Ilich respecto a lo cultural tiene que ver con el modo de apropiación de este imaginario a la hora que la propia tecnología que lo produce genera el potencial de apropiación por parte del consumidor. La apuesta por la ironía como estrategia de subjetivización que opera en esta acción de Fran Ilich pone al descubierto el engaño que se anida en la industria del entretenimiento. Como si la reversión pública de la fantasía deviniera amenazante para los centros de poder que la producen.

■ Si *Ady. Fea y Rebelde* pone en juego las relaciones entre propiedad, crítica, apropiación y producción de imaginarios, el trabajo de Minerva Cuevas muestra otro potencial del medio, el que tiene que ver con la función política del mensaje como subversión a la lógica del mercado. El registro en el que trabaja su acción se relaciona con la lógica de producción de servicios propios del capitalismo, en concreto de su inversión. Mucho se ha analizado su proyecto *Mejor Vida Corp.* (1998). Sin embargo,

Capital cultural En este pasaje el caso de *mvc* ilustra una reversión de la estrategia de apropiación que el capitalismo desarrolla mediante los recursos digitales, usando la producción comunitaria como nuevas “cuencas” de materia prima simbólica. Carrillo y Yúdice enfatizan este aspecto.

un aspecto poco trabajado sobre este proyecto es el relacionado con la estrategia artística que trastoca el sentido del valor de cambio y valor de uso del mercado de bienes y servicios. Más allá de la interrupción en los sistemas simbólicos, *Mejor Vida Corp.* está dirigido a desplazar la venta de servicios y con ello a interrumpir e interferir ciertos sectores del mercado. ■ Su página www.irational.org/mvc/espanol.html da cuenta de la serie de acciones y de algunos servicios que presta, desde la producción de credenciales de estudiantes, hasta la acción de sustituir los códigos de barras en supermercados prestigiosos y luego avisar a los “socios” de MVC para que consuman dichos productos. El trabajo de *Mejor Vida Corp.*, como lo afirma la propia “artista”, es una forma de crítica a la sociedad de intercambio y mercado. A manera de pregunta se lee en su página “¿La aparente irracionalidad económica de MVC es en realidad una acumulación de prestigio por la vía del gasto excesivo y no productivo?” MVC entiende que cada uno de sus trabajos y sus productos son reproducibles y consumibles por cualquiera, no cree en el derecho de autoría, rechaza la idea de producción artística y, sobre todo, en respuesta a la propia pregunta que plantea más arriba, la “filosofía” de este corporativo afirma: “No consideramos que la inversión económica hecha por MVC derive en la acumulación de prestigio, muchas de nuestras actividades se realizan de manera anónima –aunque sí existen estrategias de presencia corporativas – ...”

● La idea de gasto excesivo recuerda la tesis de Bataille sobre el erotismo. Traigo a cuenta esta genealogía porque sin duda la

Implicaciones sociales Los medios electrónicos parecen haber potenciado la posibilidad de abrir, aunque sea temporalmente, espacios no programados por la sociedad de consumo. Tanto Domínguez como Ilich y Miracle ilustran estas posibilidades.

práctica que opera MVC es una forma compleja de entender este concepto batailliano. El erotismo como puro gasto trastoca las formas de propiedad y acumulación que son las que sostienen la lógica del capitalismo. El gasto sin productividad que propone MVC es una estrategia que por principio interrumpe la lógica de la acumulación y de la propiedad a cambio de la construcción de comunidad vital de deseo, con ello también se resignifica el valor de uso y el sentido político de la red. A partir de un mínimo gesto, las acciones de este corporativo dislocan la noción de servicio tal y como la sociedad capitalista la entiende y lo convierte en el dispositivo mismo de construcción de comunidad.● Son acciones micropolíticas del deseo inscritas en la inmediatez de la lógica del mercado a partir de las cuales se produce una construcción de subjetividad que sin duda resignifica el concepto de propiedad y el de autoría y donde el uso del medio electrónico funciona como un afecto instituyente. Por ahora importa llamar la atención sobre esta estrategia y este dispositivo sobre todo porque éste introduce una variable significativa al problema de la visibilidad y a la función del arte en el sistema de distribución social de permisividad. Las acciones en red de MVC son una reversión de la fantasía al deseo y una restitución de la función política de éste.

La tercera práctica artística está más cercana a la idea de lo contemporáneo que a lo de electrónico o digital, no sólo porque el producto final no tiene nada que ver con estos medios, sino porque Damián Ortega, el artista que impulsa estas “piezas” pertenece al movimiento del arte neoconceptual desarrollado en México durante los últimos al menos quince años.¹ Se trata de la re-producción/publicación/plagio de dos libros clásicos de la teoría y la historia del arte del siglo xx: *Conversando con Marcel Duchamp* de Pierre Cabanne y el texto de John Cage *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles* en el sello “editorial” Alias propiedad del artista. Aquí sólo me ocuparé de la segunda.² En el caso de la obra de Cage *Para los pájaros* se trata de

la fotocopia empastada en cartoncillo de la edición en español publicada por Monte Ávila Editores en Venezuela en 1981. De la “edición” de Ortega llaman la atención dos cosas. Por un lado, la conversión de la fotocopia del original en el formato mismo de la caja del libro. Deliberadamente se nota que es una fotocopia que funciona como negativo para la impresión en offset. Se trata de una triple matriz de producción previa a la impresión final: la del original en español, la de la fotocopia, la de ésta convertida, tanto en el diseño editorial y gráfico como en el negativo para la impresión. Una suerte de copia de la copia de la copia que adquiere el derecho de autoría como pieza de arte arrebatando o suspendiendo, al menos, el de propiedad intelectual. Algo que se adivina deliberado en el momento que se interviene la página legal de la copia del original: en la supuesta página legal del libro publicado por Alias se deja de la página legal de Monte Ávila sólo el nombre y el año en que la publicó la editorial venezolana, el título original de la obra, el nombre de traductor al español, el título en francés, el nombre de la editorial francesa y el año en que esta última lo publicó; y se tacha la dirección, el depósito legal y los créditos de diseñador y el lugar de impresión. En el colofón, de igual forma se tachan los generales acostumbrados y se sustituyen por los de la editorial Alias. En este caso no se trata de un plagio al autor, sino de una violación del derecho de propiedad del editor; pero, a diferencia de lo que en sentido estricto sería un plagio a la edición venezolana de 1981, donde por principio se borraría todo dato referido al original, en esta publicación apenas se les tacha. En otras palabras, esta estrategia estética habría que pensarla a partir de la implicación conceptual que trae consigo la diferencia entre borradura y tachadura. Mientras que en la primera se busca disolver todo rastro, en la segunda la huella es un índice, que para lo que aquí interesa, al tiempo que opera el plagio deja un vestigio. En este mínimo diferencial conceptual entre la disolvencia absoluta y la huella,

el artista (Damián Ortega), se opera la interrupción al sistema al desplazar la función del libro al de objeto artístico. El doble juego entre plagio y acción reconfigura las nociones de propiedad y de autoría a partir de la inmunidad del artista y la artisticidad. Algo que por lo demás no sería problemático si no entrara en juego tanto la condición de reproductibilidad industrial del objeto como su distribución en el mercado. En todo caso importa resaltar el modo en que la subjetividad artística funciona como un dispositivo a partir del cual, al menos en principio, se interrumpe el derecho de propiedad, por la afirmación hiperbolizada del autor y por la refetichización del objeto. Algo que, más allá de las intenciones que pudiera tener el artista, sin duda es sugerente por la producción de plusvalía simbólica con la que se determina la noción de artista.

La prohibición y la propiedad: ¿interrupción o distorsión?

Llegado a este punto vale la pena recapitular las ideas que he querido deducir del análisis de las prácticas artísticas. Después de hacerlo podré avanzar un poco más sobre el tema que me interesa profundizar. Si algo se podría resaltar como una noción, o quizá función, compartida en las tres prácticas analizadas es el concepto de apropiación. Sin embargo, existen diferencias importantes, sobre todo en lo referido a la función de este sentido de la apropiación entre las propuestas de Ilich y Cuevas con la de Ortega. Mientras que en los dos primeros esta noción tiene que ver con la reversión de la fantasía y la clara función política del arte, en el último la apropiación está inscrita en la función inmunológica de la figura del artista.

Un segundo aspecto que me parece relevante es la noción compartida de las relaciones entre espacio público y sentido de propiedad. Esto quizá sea evidente sobre todo en el caso del trabajo de Fran Ilich y de Minerva Cuevas. La *web* como espacio público en el caso de Ilich es problematizado a partir

del desmontaje que hace del engaño de YouTube. En el caso de la compañía de *Mejor Vida Corp.* la subversión al valor de cambio supone una intervención directa en el mercado. En los trabajos de Minerva Cuevas la función pública de la red está utilizada para generar flujos de resistencia a partir de la sustracción de las relaciones entre gasto y producción que definen la lógica del capitalismo mismo. El derecho de propiedad es interrumpido en su raíz misma, no así el derecho de autor, que funciona como enunciado colectivo y como posición política ante el medio. Finalmente la obra de Damián Ortega dibuja una problemática relacionada con la producción y la distribución masiva de la “copia” como resonancia del modo industrial de producción. Destaco esta condición de producción ya que por medio de ella se recuperan ideas más amplias como la de reproductibilidad o pérdida del original como características propias de la modernidad industrial, es decir, como algo anterior a la contemporaneidad informática y digital. Esto, en otras palabras, significa calibrar los conceptos de derecho de autor y propiedad intelectual en su dimensión histórica y como un asunto que tiene su origen en la reproductibilidad y la serialidad industrial. Acaso esto también nos permita entender que las problemáticas contemporáneas en torno al derecho de autor y a la propiedad intelectual son más de grado que de naturaleza.

En suma, en las prácticas analizadas lo que se pone en crisis es el estatuto de propiedad que debe tener la propiedad intelectual. Ninguna de las prácticas analizadas cuestiona la existencia o la pertinencia del autor, ya sea de sí mismo o del otro. El centro de la discusión está en el derecho de propiedad intelectual. Un problema tan antiguo como la existencia de las copias en el siglo xv. Quizá lo que se deba plantear no es tanto la pertinencia o no del derecho de propiedad intelectual, sino más bien un análisis más detallado de la contradicción que anida al interior de las tres esferas de la globalización: la del mercado,

la de la comunicación y la de la política. ♦Es sobre el desfase entre propiedad intelectual y libre acceso a la información que se opera el fenómeno de apropiación como una estrategia que aprovecha la condición aporética que abre el desnivel entre lo territorializado de la ley y lo desterritorializado del medio. No hay que olvidar que el derecho de propiedad intelectual nace de la necesidad de proteger la distribución comercial de las publicaciones y es expresión del contrato de voluntades, la del creador y la del editor, que acuerdan el valor de cambio que debe tener un producto, original gracias al autor, y distribuible gracias al editor o al librero. Se trata de un contrato entre particulares en el que la condición de autoría requiere de la distribución para tener visibilidad. En este contexto, y por ello la referencia al siglo xvi, lo que está en juego es el alcance territorial de la propiedad intelectual y la necesidad de su visibilidad. Como lo anota Chartier:

En ciertos casos, donde los Estados son numerosos y de pequeñas dimensiones, como en Italia o Alemania, la situación se agudiza aún más, puesto que los privilegios sólo tienen valor en una ciudad-estado o en un principado: por ello la piratería se hace casi inmediata, en el sentido de que el librero instalado a una decenas de kilómetros tiene el legítimo derecho de publicar una obra sobre la cual uno de sus colegas ha recibido un privilegio que sólo tiene validez en espacio restringido y próximo a un Estado. (2000, 41)

Derechos de autor Sin duda, éste es uno de los grandes retos para la legislación actual: la desterritorialización favorecida por las TIC y el alcance nacional de la legislación. Los tratados internacionales, amparándose en la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, intentan paliar esto. Andújar, De la Cueva y Vidal proveen argumentos a favor de lo inviable de regular en términos penales este desbordamiento territorial.

Algo no muy distinto a lo que sucede hoy, quizá el diferencial que habría que tener en cuenta es la implicación que tienen las formas de distribución en las sociedades de la información y el significado que esto toma para el autor y para la propiedad intelectual. El desequilibrio entre la ley, que siempre marca un territorio y que responde a asuntos más complejos como el de la soberanía, la cualidad material de la información –que la convierte fundamentalmente en inestable–, el potencial de autoproducción y distribución de autoría que los medios electrónicos potencian, sin duda suponen un problema para el concepto de propiedad intelectual y con ello al de distribución y al de información. ♦ No así para el autor, que puede afirmar su autonomía en función de la igualación de la lógica capitalista de prestación de servicios y de la figura de la democracia política del libre derecho a la información. Sin embargo, no habría que ser demasiado optimistas al respecto, no podemos olvidar que el soporte de toda ideología está en quien controla los medios de producción. Acaso por ello la práctica artística lo más que puede es operar a nivel de acciones micropolíticas que, aprovechando las fisuras momentáneas entre el territorio al que pertenece el derecho de propiedad intelectual y la aún desterritorializada libre circulación de la información, pueda desplazar el discurso, pero no la estructura tecnológica y económica sobre la que se soporta la totalidad de la producción de poder.

***Apropiación, sujeto y subjetividad. El arte,
¿impertinencia o antígeno?***

Mucho se ha hablado sobre la condición de existencia de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, del cambio en la naturaleza y la función de lo artístico a partir de la aparición de la fotografía y el cine. También se ha querido pensar, sobre todo a partir de McLuhan, la aparición de la telecomunicación, especialmente de la televisión, como una revolución al menos

con las mismas potencias que la industrial. Es cierto que con la aparición de la fotografía y el cine los artistas se vieron obligados a repensar el problema de representación de otra manera, algo que quizá tenga más que ver con un problema de orden estético que económico, social o político. Ahí están las repuestas de la vanguardia del siglo XIX y sus exploraciones formales, ahí están más tarde las búsquedas de las vanguardias históricas que ya no sólo trabajaron en torno a la representación, sino sobre la función política, social y moral del arte y sobre el modo mismo de existencia del objeto artístico. Incluso, más tarde, ya en los años sesenta y setenta los cuestionamientos radicales, de lo que la historiografía del arte ha llamado “arte contemporáneo”, sobre la sustracción del arte al mercado por medio de estrategias conceptuales y efímeras de la práctica artística misma. ■ Sin embargo, al parecer lo que queda incólume a lo largo de todo este proceso es la noción misma de artista y, con ello, el derecho de autor, ambas realizaciones históricas que forman parte de la noción de Sujeto como núcleo conceptual de la modernidad. Algo que nos obliga a no olvidar las genealogías económicas, políticas, sociales, culturales y artísticas de esta discusión y a ser cautelosos con las lecturas que reivindican la muerte del autor, las retóricas de la libertad de mercado y de la información como realizaciones históricas de la democracia. Ni muerte del Sujeto, ni muerte del autor, tan sólo una crisis del concepto de propiedad

Derechos de autor Cuestión clave ésta: se habla en teoría y en la práctica de una nueva definición del sujeto a raíz de las condiciones provistas por las TIC y, sin embargo, cabe plantearse por qué esta redefinición no ha alcanzado el terreno de la legislación. Tanto Carrillo como Nivón y Rodríguez plantean el tema de la supervivencia del sujeto.

intelectual. Quizá esto nos permita también una aproximación más crítica a la supuesta radicalidad del arte. Es decir, a pensar que las prácticas artísticas conceptuales y el activismo estético-político son dispositivos de visibilidad del capitalismo y la industria cultural contemporáneos. Visto así, ya no sólo el arte sino también el artista son una plusvalía simbólica del poder, en suma, un momento de visibilidad de la economía política del signo.■

En el prólogo de su libro *Crítica de la economía política del signo*, a propósito de las relaciones entre objetos, tecnología y mercado, Jean Baudrillard afirmaba que habría que pensar que “una verdadera teoría de los objetos y del consumo se fundará no sobre una teoría de las necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y su significación”. Para el filósofo francés, reducir los objetos a la consideración empírica del valor de uso supone desconocer la función ideológica que éstos producen en la sociedad de consumo. Antes bien, como él mismo lo aclara: “Lejos de ser el status primario del objeto un status pragmático que vendría a sobre determinar más tarde un valor social de signo, es por el contrario el valor de cambio signo, lo que es fundamental, no siendo el valor de uso con frecuencia otra cosa que la caución práctica...” (2).

Habría entonces que pensar en la dimensión signíca de los objetos antes que en su utilidad. El arte considerado desde esta perspectiva no sólo se explica respecto a la relación entre signo y valor de cambio, sino que en un sentido es la realización más acabada de la economía política del signo. Una sobre determinación que convierte el valor de cambio en una plusvalía simbólico-social que tiene su expresión en la noción estética del gusto. Algo que sin duda involucra y se entiende claramente en las formas de producción propias de la modernidad industrial: la fetichización de la mercancía, donde el arte como objeto ocupa el lugar más significativo de esta lógica.

Sin embargo, siguiendo la lógica del argumento hasta ahora desarrollado, pareciera que el desplazamiento que las tecnologías electrónicas han producido plantea una nueva problemática que se explica en función del desarrollo del capitalismo financiero. Es decir, en los modos de circulación y especulación donde lo significativo descansa en saber dónde se coloca el capital, más que en la producción de bienes materiales que puede resultar de eso. No insistiré sobre este asunto demasiado conocido para abordarlo de nuevo. Me interesa, en cambio, partir de esto y desplazar la observación de Baudrillard sobre la preponderancia del valor de signo sobre el valor de cambio para aproximar una lectura sobre lo que pueda significar la plusvalía simbólica en el contexto de las sociedades de la información. ● Desde los años sesenta los artistas reconocieron la necesidad de sustraerse al mercado y con ello la de debilitar la función fetichista del objeto arte. En esos años se trataba de una utopía de resistencia y hasta revolucionaria. Sin embargo, en la medida que las prácticas del arte negaban la lógica del objeto y su funcionamiento como plusvalía simbólica tanto económica (el coleccionista), como cultural (el museo) y política (la institución nacional y la identidad histórica), construían una plusvalía simbólica que se desplazaba a la subjetividad. A la manera del mercado de marcas, la subjetividad artística se fue convirtiendo poco a poco en plusvalía simbólica del poder, algo que quizá se explica desde la lógica del capitalismo financiero y por las

Capital cultural La desaparición del objeto hace evidente que el contenedor de plusvalía económica es el artista, cuya figura permite otorgar un valor sobredimensionado a sus prácticas. Miracle, Nivón y Yúdice indican cómo los modos de producción actuales han logrado asimilar y hacer redituable este papel del productor cultural.

formas de distribución producidas por las sociedades de la información.

Aquí el artista es configurado como una plusvalía simbólica en la que el valor de signo —derecho y libertad de información— se naturaliza a través de la figura política de “lo excluido incluido”, es decir, como una ficción de resistencia política y social, producidos por el momento de engaño utópico/ideológico de la democracia pragmática y tecnocientífica.●

Llegado a este punto, la apropiación como el dato diferencial que planteaba al principio no es más que la producción de ficción de subversión del medio que pone en crisis el concepto de propiedad intelectual y que en el mejor de los casos restituye el de la propiedad al autor, al menos en lo que a la distribución toca. En realidad es un engaño porque, como lo afirmaba al inicio con Chartier, la relación y el empate entre derecho de autor y propiedad intelectual tiene su origen en la relación entre derecho natural y originalidad estética, es decir, entre propiedad privada y la hipérbole del sujeto en la figura del creador.

◆La base histórica y jurídica del problema que nos convoca permanece inmaculada. Acaso tendríamos que ir a un paso anterior, a la Edad Media. Ahí uno se definía como autor porque era exiliado del canon. La herejía, la blasfemia era el espacio del autor. Ahí la ira de Dios nombra al sujeto. Mientras tanto pienso que el arte y el artista, no pasan de ser la fiebre que el sistema produce a la hora de tener que vacunarse contra los cuerpos extraños.◆

Derechos de autor ¿Hasta qué punto las bases jurídicas no se ven retadas por las condiciones de producción de las TIC? Andújar, Carrillo, de la Cueva, Miracle y Nivón, entre otros, indican que sí hay un reto serio. Una respuesta contraria la ofrecen Arteaga y, en cierta medida, Boeta.

Notas

1. En la crítica y la incipiente historiografía del arte producido en México se suele hacer un corte conceptual un tanto arbitrario y ficticio entre arte contemporáneo y arte electrónico. Como si fueran distintos o como si un artista que es contemporáneo no pudiera utilizar medios electrónicos y viceversa. En realidad, esto responde tanto al lugar donde se ha llevado a cabo su producción, como al sitio donde estudiaron y al circuito de distribución en el que se mueven. Quizá sea con Rafael Lozano Hemmer donde esta ficción se ha empezado a desmontar y con ello a integrarse la categoría de lo contemporáneo con lo electrónico.

2. La primera es una traducción a seis voces y en distintas circunstancias de los cinco capítulos que conforman la conversación entre Duchamp y Cabanne. En el índice del libro aparecen como autores de estos textos los seis artistas que realizan la traducción del inglés al español. No hay permisos de traducción ni derechos de propiedad. En la supuesta página legal sólo se asienta el título y el año del original francés y los correspondientes datos de la traducción al inglés. La publicación es rústica: papel bond para los interiores, distintas tipografías para los textos traducidos libremente por los cinco artistas, la portada en un cartoncillo de mala calidad.

Referencias

- Baudrillard, Jean. 1999. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.
- Chartier, Roger. 2005. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XI y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger. 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.

UN CASTILLO EN RUINAS: LA DECODIFICACIÓN DEL IMPERIO

DANIEL G. ANDÚJAR

Siguiendo el buen ejemplo de las sociedades capitalistas desarrolladas, la actividad terciaria, la prestación de servicios, se ha convertido en uno de los sectores clave de la economía de este país (España). Diría más, los servicios de ocio y turismo se han convertido en una necesidad, hasta el punto de convertirse en la principal fuente de divisas y en el motor económico que alimenta toda una nueva idiosincrasia. Es un papel en perfecta armonía con la fuerza dinámica de la economía global que asumimos de forma colectiva con cierto conformismo. ¿Quién no se ha sentido alguna vez en este país, o ha ejercido directamente, de guía turístico o camarero? Nos viene en el DNI (Documento Nacional de Identidad). Nuestra disposición para el servicio es puesta a prueba con cierta periodicidad ya que en reiteradas ocasiones nos vemos obligados a ejercer

de guías ocasionales para familiares, conocidos y amigos que vienen de visita y necesitan del perfecto anfitrión que los oriente por el complejo y fascinante mundo de la tapa, el flamenco, la paella, la cala, la ruina, el museo, la catedral, etc., según afinidades y naturaleza del visitante, guía y lugar en concreto. Nos convertimos en mediadores ocasionales filtrando de forma subjetiva la información que conforma parte de nuestra realidad más inmediata, y lo hacemos de forma automática, casi profesional, sin darnos cuenta, destilamos la realidad a nuestro antojo, de acuerdo a nuestras preferencias. Y cuento todo esto porque en una de estas jugadas, me vi “obligado” a acompañar a una amiga investigadora hasta la capital del Reino, donde debería orientarla, fundamentalmente, en una investigación que estaba llevando a cabo en torno a la cultura del archivo y que pronto verá la luz con forma de ensayo en la *lingua franca* de la sociedad de la información, el inglés. Guiar, manipular, interpretar, filtrar, condicionar, orientar, mediar, priorizar, jerarquizar... todo lo que trato de combatir sin éxito alguno, demasiado poder, hasta para un amigo.

Nos dirigimos al Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (el Monasterio de El Escorial) que como saben es un gran complejo (palacio, el propio monasterio, museo y biblioteca) que se encuentra en San Lorenzo de El Escorial, municipio situado a 45 kms. al noroeste de Madrid, en la Comunidad de Madrid (España). El nombre de El Escorial se debe a unos antiguos depósitos de escoria procedentes de una ferrería de la zona de donde tomó su topónimo la aldea ubicada en las proximidades del lugar donde se construyó este monumental complejo. Fue mandado construir por el rey Felipe II para conmemorar la victoria de San Quintín el 10 de agosto de 1557 sobre las tropas de Enrique II, rey de Francia y para servir de lugar de enterramiento de los restos de sus padres, el emperador Carlos I e Isabel de Portugal, así como de los suyos y los de sus sucesores. La planta del edificio,

con sus torres, recuerda la forma de una parrilla, por lo que tradicionalmente se ha afirmado que esto se hizo así en honor a San Lorenzo, martirizado en Roma asándolo en una parrilla y cuya festividad se celebra el 10 de agosto, el día que tuvo lugar la batalla de San Quintín, de ahí el nombre del conjunto y de la localidad creada a su alrededor. Prestigio y poder sobre la escoria, como conmemoración de la victoria y en honor a un martirizado. Lorenzo, a su vez, fue uno de los siete diáconos de Roma, encargado de administrar los bienes de la Iglesia. Por esta labor, es considerado uno de los primeros archivistas y tesoreros de la Iglesia, y es el patrón de los bibliotecarios. Todo un juego de metáforas y una inspiración para cualquier artista que se precie. Ahí queda.

Lo que le interesaba especialmente a mi amiga Sara Greene era la impresionante inversión y el especial cuidado en la biblioteca. Felipe II cedió para la misma los ricos códices que poseía y para su enriquecimiento encargó la adquisición de las bibliotecas y obras más ejemplares allá donde se encontraran. Fue proyectada por el arquitecto Juan de Herrera que, además de la misma, se ocupó de diseñar las estanterías que contiene. Los impresionantes frescos de la bóveda del techo emulan las pinturas de Ghirlandaio en la Biblioteca Vaticana. Está dotada de una colección de más de 40.000 volúmenes de extraordinario valor, y se ubica en una gran nave con suelo de mármol de 54 metros de largo, 9 de ancho y 10 metros de altura y estanterías de ricas maderas nobles primorosamente talladas. Sin duda, Felipe II, entonces el monarca más poderoso de la Tierra, quiso emular la Biblioteca de Alejandría reuniendo allí la sabiduría de un mundo en cambio constante y difícil de abarcar, en una permanente ampliación de su extensión y complejidad. Felipe II no reparó en gastos: además de adquirir, numerosas bibliotecas privadas y los libros que le ofrecían los mercaderes, hacía encargos directos para buscar libros en ciudades como

Amberes, Colonia o Nuremberg. Los embajadores en París, Roma y Venecia recibieron instrucciones para que compraran libros preciosos y los manuscritos que ansiaba. De este modo comenzaron a llegar a El Escorial remesas de libros y documentos, a los que se unieron los que algunos cortesanos legaban al rey en su testamento y los que otros copistas producían. Felipe II concibió su gigantesco cofre de piedra para que contuviera una réplica de todo un mundo inabarcable, el mayor edificio de Europa, un gigantesco contenedor de muros de granito ensamblados sin ornamento, una metáfora inagotable del Poder en mayúsculas.

A esta colosal obra se le uniría otra que sin duda tendrá un mayor impacto en las tesis de Sara, la del Archivo General de Simancas, que fue establecido como Archivo Real por Felipe II y al que nos dirigimos tras la visita a El Escorial. En 1567 Felipe II encargó a Jerónimo Zurita y Castro coleccionar los documentos de estado de Aragón e Italia y juntarlos con los de Castilla en el Castillo de Simancas, creando uno de los mayores archivos de su tiempo, sin duda, uno de los mayores esfuerzos técnicos y logísticos de la época. Dotado de uno de los primeros reglamentos de archivos del mundo, llegaría a ser uno de los principales archivos históricos conocidos (tras el Archivo Secreto Vaticano). Por la enorme calidad y cantidad de documentación que conserva (entre 50 y 60 millones de documentos) es indispensable para comprender partes fundamentales de la Historia entre los siglos XV y XIX. Ambos complejos formarían parte de una intrincada estructura ideada para gobernar el sistema político más grande que había existido nunca. Y para mover semejante maquinaria inventaría un moderno sistema burocrático que permitió abarcar todo el sistema. Algo que suena absolutamente contemporáneo.

La cuestión es si Felipe II sabía en aquellos momentos aquello de que la información es poder, es más, que el control de la

información le ayudaría a perpetuar el poder, para sí mismo y los suyos en el futuro. Algunos detalles de su biografía y muchos detractores del monarca imperial hacen dudar de su capacidad. Como anécdota pudimos comprobar, durante la visita a la biblioteca de El Escorial, alguna de sus numerosas extravagancias que han provocado estas dudas, por ejemplo que los libros de los estantes están dispuestos de forma que el lomo queda hacia adentro y las cantoneras hacia fuera, algo sumamente extraño. Según me contó Sara, que ahora hacía de mi guía, Felipe II hizo dorar las cantoneras para que los estantes hicieran juego con el pan de oro de la bóveda, pero más allá del detalle, esto también supone una ocultación de la información en los lomos, una manipulación evidente. Igualmente hizo tapar los estantes vacíos con lienzos pintados que representaban los libros que estaba esperando o que no poseía, hasta que este espacio fuera ocupado por los ejemplares reales una vez recibidos. Y esto ya me parece más bien una cierta patología obsesiva. Educado como un humanista, nunca llegó a serlo, aunque no hay duda de que Felipe II el Prudente fue un hombre inteligente, de cierta cultura y formación, bibliófilo sin duda, aficionado a la música, al arte, al coleccionismo y muy especialmente a la arquitectura. Con capacidad para la planificación y con visión política, su personalidad definirá la historia europea de la segunda mitad del siglo XVI. Felipe II se comunicaba casi diariamente con sus embajadores, virreyes y oficiales repartidos por el imperio mediante un sistema de mensajeros que tardaba menos de tres días en llegar a cualquier parte de la península o unos ocho días en llegar a los Países Bajos, y esto no parece la obra de ningún loco por muy obseso que parezca.

Inició cambios en la práctica y en la forma de gobierno, rompiendo de esta manera con la tradición medieval y otorgando un carácter innovador a la Corona, al tiempo que se fijaban las bases de la administración pública moderna. Algo, pues,

sí que parece que sabía. Sin embargo y como suele pasar a quienes ostentan tanto poder, en su extremada prudencia y celo burocrático, el poderoso monarca no había caído en la cuenta de que en aquel preciso momento, mientras él se refugiaba en el micro-mundo de su torre de control, se estaba gestando ya una incipiente fuerza que crecería hasta llegar a transformar y soslayar los cimientos de todo su Imperio.

En una sociedad mayoritariamente analfabeta, donde el conocimiento estaba limitado a la información proveniente de unos pocos pergaminos manuscritos que custodiaban celosamente en los monasterios y centros de poder, la aparición de la imprenta tuvo una repercusión de extraordinaria importancia. En términos más actuales, la imprenta supuso la aparición de una verdadera puerta trasera en el Sistema que permitiría comenzar a *hackearlo* hasta llegar a transformarlo íntegramente. Un virus tan sencillo como el del Saber, el acceso a la información, que comenzó a ser patrimonio de mucha más gente, aunque todavía una minoría. Todo un virus que sigue propagándose, mutando sin cesar e infectando el Sistema. El despliegue de prestigio y poder, aquella maquinaria pesada, acabaría disipándose muy lentamente hasta convertir todo el sofisticado mecanismo en un mero símbolo formal, una alegoría, el monumento (Patrimonio de la Humanidad) que hoy conocemos. Un pesado sarcófago de granito que los turistas visitan asombrados de su envergadura y que los guías ocasionales interpretamos a nuestro libre albedrío.

En el mismo sentido que ahora es especialmente preocupante la ausencia de políticos capaces de comprender nuestra nueva realidad tecnológica desde la que deberían desarrollar su acción política, Felipe II tenía más empeño en atesorar y controlar que en intentar comprender los cambios que estaba sufriendo la realidad de su Imperio. Como Harold Pinter afirmó en su discurso al recibir el Nóbel de Literatura: “el lenguaje político no está interesado en la verdad, sino en el poder y su

mantenimiento”, una observación que tiene vigencia histórica con carácter retrospectivo. ●El empeño de todo político ha sido cerciorarse de que la información fuera un instrumento de su propio poder, y no de los ciudadanos para controlar al poder. Por consiguiente éste es, en definitiva, el punto neurálgico que debemos atacar en cualquier sistema jerárquico.●

Las evoluciones tecnológicas que se han sucedido a lo largo de la historia han tenido una influencia directa sobre los sistemas de gobierno. Y hablando, como estamos de bibliotecas, librerías, archivos y de libros, tenemos que admitir que la forma primaria de acopiar información, de almacenar contenidos, y de distribuirlos que permitió la aparición de la imprenta jugó un papel fundamental en la difusión de las ideas con gran influencia en la política coetánea. Con la imprenta de caracteres móviles se agilizó notablemente la reproducción de múltiples ejemplares de una misma obra y se facilitó la rápida difusión de información y opiniones en poblaciones pequeñas alejadas de los centros de decisión. Los acontecimientos políticos de aquella época, como el saqueo de Maguncia en 1462, provocaron la dispersión de los alumnos de Gutenberg por centro Europa, difundiendo la nueva técnica de impresión y con ella la distribución de contenidos.

En poco tiempo no quedaría localidad centro europea importante que no contase con su propia tipografía desde donde se imprimían mayoritariamente clásicos, pero también recientes

Derecho a la cultura Aquí se plantea un punto central que explica el alcance político del derecho a la información y que tal vez provea de tanto poder a la gestión de los derechos de autor. Además se insiste en la necesidad de que ese poder se vea equilibrado con el derecho al acceso a la información y la cultura. Boeta y de la Cueva desarrollan estas ideas.

aportaciones al pensamiento y a las ideas políticas de la época. La misma tecnología que permitiría modernizar el sistema de administración y gobierno, permitía a cierta parte de la sociedad dotarse de mecanismos para el acceso a la información, durante el Renacimiento ya fue el medio decisivo para que las ideas del humanismo se expandieran con cierta celeridad. Aunque tendrán que pasar todavía varios siglos para que podamos hablar de la puesta en marcha de verdaderos procesos de socialización de la información.

Progresivamente, al disminuir enormemente el precio de los libros y de otras publicaciones, se intensificó la transmisión de información y su comunicación, y lo que es más importante, a partir de aquel momento el saber comenzó a ser patrimonio de mucha más gente, multiplicándose las relaciones entre lectores y personas ilustradas de otros países. En el siglo XIX se introdujeron los sistemas de impresión todavía hoy vigentes, que permitieron realizar tiradas a muy bajo coste. Surgieron entonces los periódicos, revistas y otras publicaciones que tuvieron el efecto no solamente de divulgar la cultura, sino de contribuir a la formación civil y social de la gente y al propio progreso de la técnica, la ciencia y las ideas. Pero rápidamente aquellos medios de comunicación de masas (la prensa y más tarde la televisión y la radio) se convertirían en una poderosa maquinaria de control social por parte de una élite minoritaria, desconectando así a los ciudadanos de la participación activa de los debates y la toma de decisiones (siempre nos quedará el voto). “Los periódicos, ya se sabe, no cuentan las cosas como son, ni como creen que son, sino como ellos quieren que sean” (Gumersindo Lafuente). Afortunadamente el periodismo, como otros oficios, está sufriendo una seria transformación en su práctica tradicional que tiende a desactivar el poder de las empresas mediáticas en el control de la información. Es lo que llamamos el fin de la era de la prensa, que no del periodismo como algunos cuestionan. Según Juan

Varela, “los ciudadanos se han apropiado de la información a través de los medios sociales. La crisis de la credibilidad de la prensa tradicional, el cuestionamiento de la objetividad y la aparición de herramientas digitales accesibles a todos convierten el periodismo en una conversación de la que los ciudadanos más activos no quieren estar ausentes”. No nos extrañan datos como los que recientemente hemos conocido, que los medios son el sector más corrupto para los españoles (44%) por detrás de los partidos políticos (63%) y las empresas privadas (54%). Los medios, se supone, debían ser vigilantes de la democracia, pero desde esta perspectiva es claramente imposible.

Conceptos como el de sociedad de la información forman parte ya del lenguaje cotidiano. La influencia de las tecnologías de información y comunicación (TIC) y las consecuencias de la globalización han tenido un indudable efecto transformador en la medida en que están desmantelando viejos modos de pensar y funcionar. El desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías nos capacita para formular las cosas de manera diferente, aportando nuevos medios al proceso y a los sistemas de producción de los diversos bienes y servicios culturales, así como a las formas de distribución y transmisión de información. Estamos ante la imposición y desarrollo de un nuevo sistema económico, social y tecnológico que se caracteriza por la importancia de la información como elemento básico para la creación de conocimiento y para la satisfacción de las necesidades de una sociedad resultado de la rápida difusión y democratización de las TIC. En esta última década destaca especialmente el papel de Internet como infraestructura que ha preparado el camino a la sociedad de la información, ya que ha aportado un medio de comunicación e intercambio de datos asequible a amplios sectores de la sociedad. Internet, y en especial algunos de sus servicios como la *www*, se convierte en una herramienta altamente eficaz de difusión de información que permite el acceso a millones de

páginas de contenidos textuales y multimedia. Devuelve al ciudadano la capacidad de participación en redes distribuidas de difícil control político y combina en cierta forma (y mediante diferentes tecnologías) los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos. Conceptos como el de fomentar la conversación, la hipertextualidad, la multipresencia, el intercambio de opiniones y enlaces, la comunicación participativa, el archivo compartido, la sindicación de contenidos, etc., son claves en el desarrollo de las estrategias de comunicación cultural, política o social. ♦Estamos ante una nueva era que se caracteriza por la colaboración entre colectivos que trabajan en comunidades con gran capacidad de organización y comunicación, explorando, reflexionando y aportando energía a movimientos y procesos tales como el acceso a *software* de código libre, el acceso libre a la información, la transformación de los medios de comunicación, la disolución de la autoría y los conflictos con la propiedad, el *software* social, etc. ♦Las TIC tienen un uso del tiempo y del espacio muy diferente al de los medios tradicionales, lo que inevitablemente está modificando la percepción que tenemos sobre algunas cuestiones fundamentales. Se habla mucho de inmediatez, pero también se puede hablar de continua reelaboración y sobre todo de permanencia de la información. Podemos generar y consumir contenidos muy rápidamente, pero también modificarlos y

Implicaciones sociales A lo que apunta este comentario

puede explicarnos por qué la red, la tecnología, se convierta en una plataforma para el activismo y para la respuesta social. Domínguez y Miracle proveen ejemplos.

recuperarlos con la misma celeridad. Se trata de un archivo en continua elaboración y revisión, con unos niveles de accesibilidad hasta ahora desconocidos. Los grandes contenedores del saber, los gestores de la información deben transformar sus estructuras. El mismo concepto de biblioteca pública, fiel a los principios que han justificado su existencia desde su creación en el siglo XIX, debe adaptar su funcionalidad a la nueva realidad. En esta nueva realidad, la biblioteca pública, que siempre ha utilizado la información como materia prima de su actividad, debe transformarse en una institución con un enorme potencial, enfatizando ese potencial en el acceso a la información, a la formación permanente y a los registros culturales en un nuevo entorno de contenidos digitales y de redes de comunicaciones rápidas y económicamente asequibles. Debería privilegiarse, si quiere sobrevivir, como una puerta de acceso a la sociedad de la información y como factor de equilibrio para evitar que los avances tecnológicos agraven la tendencia latente a la exclusión social de determinados colectivos. ■ Eso sí, tendrá que adaptarse e ir dejando atrás la idea de biblioteca como lugar, como realidad física limitada por los muros que cierran su recinto, y convertirse en entidad lógica y centro de servicios. La biblioteca digital es utópica en el sentido plenamente etimológico del término, ya que no es posible situarla en unas coordenadas espaciales precisas. ■ Ya no nos interesa tanto quiénes son los garantes de la

Derechos de autor Barrios liga este proceso de desterritorialización favorecido por las TIC con la necesaria obsolescencia del marco legal.

información, quiénes la atesoran, más bien quiénes nos pueden ayudar a transformar dicha información en conocimiento efectivo para el completo desarrollo de nuestras vidas.

El caso es que todos estos procesos recientes puestos en marcha han acabado por dinamitar los muros del Convento, en este caso monasterio, como garante del preciado tesoro del conocimiento. La biblioteca del Emperador ha quedado totalmente expuesta a la chusma, el granito se torna transparente arrojando luz a su interior. Se han caído también los murallones del Castillo de Simancas que albergan el Archivo General y muestra ahora lo que estaba oculto. La caída de todas estas defensas ha provocado que se desborden los caudales de los fosos que los rodean y, hasta entonces, protegían de asaltos malintencionados. Sus aguas desbordadas provocan confusión en las poblaciones circundantes, sus habitantes se dividen entre quienes se atreven a dirigirse hacia el interior del archivo y quienes se ven superados por la confusión de tal novedad. La realidad es que el archivo ha quedado a merced del pueblo, sin su anillo defensivo amurallado, nada ni nadie puede impedir que la información contenida quede en pública exhibición. Y al parecer no es un proceso aislado, se ha corrido la voz y lo mismo está ocurriendo en otros lugares del planeta. La confusión de los primeros momentos es total. Muchos no saben qué hacer con todo aquel caudal, en cambio otros parecen desenvolverse con cierta agilidad en este nuevo contexto, atesorando todo cuanto cae en sus manos (Diógenes digital), convirtiéndose ellos mismos en garantes de la información que atesoran con codicia.

● Resulta francamente difícil avanzar al ritmo que exige el desarrollo tecnológico en una sociedad cuyo ambiente general es todavía poco favorable a la introducción de las TIC. Las empresas, la Administración Pública, el mundo institucional, el sistema educativo y algunos sectores de la sociedad se muestran muy reacios a adaptarse a la nueva realidad, también es verdad

que en parte carecen de los recursos necesarios y la preparación adecuada. Quienes nos dedicamos al mundo del arte, tampoco podemos escapar de este proceso de recontextualización. La oposición de algunos artistas contra el sistema hegemónico institucional de las décadas de 1960-1970 apenas resolvió algunos aspectos puntuales que ahora parecen agravarse con este nuevo tirón de alfombra bajo los pies. El Museo, ese mausoleo contenedor de reliquias artísticas, y ahora el nuevo Centro de Arte, tienen serias dificultades, al menos por el momento, para adaptarse a esta nueva realidad. Muchas instituciones culturales siguen ignorando el cambio, aferrándose a viejos modelos basados en el control jerárquico de la información y el tutelaje de la ciudadanía. No se dan cuenta de que están inmersos en un proceso de cambio profundo de las relaciones entre las entidades culturales y sus públicos objetivos. No parecen entender que una de las principales transformaciones de la era de la *Sociedad Informacional* es la evolución de los hábitos en el público y las audiencias, hasta el punto de que podemos hablar también de la nueva era de la participación y la interpretación.● El público del mundo del arte, los visitantes a museos y centros culturales, los participantes en diferentes eventos culturales, ya no quieren limitarse a recibir información sobre los distintos acontecimientos, sino que, además, quieren interactuar en los nuevos medios de comunicación pasando a formar parte

Derecho a la cultura Carrillo desarrolla el intento
—y el fracaso— de algunos centros culturales
por llevar a cabo esta adaptación.

del mismo proceso de transmisión de la información, quieren ser parte activa en el proceso de transformación de esa información en conocimiento. Son muy pocas las instituciones culturales que están atendiendo a esta realidad cada vez más aplastante. Los responsables de comunicación de estos museos y centros culturales se sienten muy cómodos con un modelo de comunicación lineal y unidireccional que no ofrece canales de comunicación y participación colaborativa permitiendo acceso a los sistemas de selección y criterio social de la información. Las instituciones culturales dedican un gran esfuerzo a la organización de las tradicionales ruedas de prensa cuyo principal objetivo es la obtención de reseñas y cobertura mediática en las secciones de cultura y sociedad de los principales medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radio y tv) y en sus correspondientes suplementos culturales. Reseñas emitidas de forma unilateral que no serán contrastadas ni pasarán a ser gestionadas por la institución productora con el fin de ofrecer más información y opinión cualificada sobre la exposición a sus potenciales visitantes y usuarios. En ese sentido podemos imaginar la relación con el público, la desproporción entre la publicidad del medio emisor y la poca capacidad del mismo para recoger sus reacciones. Discursos unilaterales, cerrados, definidos, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva.

Si observamos con detenimiento el ritual, si acercamos la lupa a la liturgia de la cultura nos llegaremos a preguntar: ¿qué hacen todas esas personas con sandalias y calcetines agolpándose en grupos a las puertas de nuestros museos? No tienen pinta de estar concluyendo un complejo proceso por el cual la producción cultural que realizamos los artistas se convierta en socialmente representativa, cargándose de significado y fuerza simbólica. Viendo el trasiego de autobuses repletos de estudiantes o turistas que entran y salen del museo, deduzco que todos estos

visitantes no parecen intervenir tampoco de ningún proceso de participación colectiva, más allá del mero hecho de ir juntos a un mismo sitio, más bien tienen pinta de acudir a una especie de “gabinete de curiosidades” o a un extraño ritual de fe con escasa capacidad recreativa. Ya nos lo aclaraba una carta de la ICOMOS (Internacional Council of Monuments and Sites), “el turismo cultural es aquella forma de turismo que tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos” (*Carta de turismo cultural*, 1976), o sea que tampoco tienen la obligación, según el documento del ICOMOS, de confraternizar con los artistas, otros agentes culturales, o cualquier miembro del contexto socio-cultural, aunque sí han de adquirir cierto nivel de conocimiento sobre el “sitio”. El problema es que el “sitio” está desapareciendo, físicamente, o se está transformando en “otra cosa”.

La institución museística está sin duda ante un reto no exento de paradojas, especialmente la de constituir físicamente un centro para promover iniciativas culturales que cada vez tienen un marco de representación más difuso donde cada vez más los sistemas de representación y difusión pasan a través de redes inmateriales que, a su vez, necesitan irremediablemente de un contenedor físico, un espacio real desde el que emitir y producir. Será más difícil sostener el concepto de lo permanente y más probable el de zonas híbridas y temporales donde la gente pueda reunirse, hablar, trabajar, incluso celebrar juntos, disolverse como grupo social, trasladarse, y/o formar un nuevo grupo. Hemos de asumir estas contradicciones. La contradicción de un proceso cultural necesariamente lento frente a un ritmo de desarrollo tecnológico y social frenético.

◆Al igual que la Biblioteca, los espacios dedicados a las artes visuales tendrán que convertirse en un emplazamiento en el que sea más común generar conocimiento; manejar información, producir, exhibir y difundir, más que sólo almacenar objetos u

ordenar en vitrinas. Un centro-laboratorio de los medios, un centro de recursos dotado y familiarizado con los usos contemporáneos en materia de TIC. Un espacio abierto, un canal de comunicación entre estructuras sociales tácticas e independientes, el mundo más académico y la teoría, la práctica artística contemporánea y la experimentación, el que es de “allí” y el de “allá”. Debe de ser en ese sentido más un medio que un fin en sí mismo.♦

Las políticas culturales de los últimos años parece que han sido diseñadas para hablar de arte pero al margen de los artistas. Al parecer los artistas no somos agentes culturales válidos más allá de nuestro mero papel decorativo carente de mayor funcionalidad en el Sistema Cultural.

■ Seguramente nuestra secular incapacidad manifiesta para dotarnos de recursos con los que poder influir en la opinión pública y condicionar la oferta y demanda de bienes y servicios culturales nos ha puesto en esta incómoda posición ¿O será que todo ha cambiado? ¿Ya no hablamos de la cultura como un bien y servicio público? Mientras perdemos el tiempo paseando nuestro ego por los salones más exquisitos, mendigando espacios de

Derecho a la cultura Rodríguez coincide en la necesidad de transformar los centros de arte en sintonía con las condiciones actuales de producción. Por su parte, Carrillo detecta intentos meramente retóricos de los centros por hacer esto sin producir cambios efectivos.

Implicaciones sociales La precariedad en la que se ve inmerso el trabajo del productor artístico en este contexto también es apuntada por Ilich, Nivón y Yúdice.

visibilidad en la precariedad, los profesionales del Marketing Cultural conspiran a nuestras espaldas, utilizando su jerga perversa: responsabilidad social corporativa, mercantilización de los procesos colectivos, industrias culturales...■

Los agentes culturales de un territorio son las personas, grupos o instituciones que intervienen en la creación, la producción, la exhibición o la conservación, entablando relaciones que afectan a la configuración del Sistema Cultural Local y que disponen de recursos para poder influir en la opinión pública y condicionar la oferta y/o la demanda de bienes y servicios culturales. La información es poder, sobre esto parece haber un amplio consenso, pero no podemos dejarlo en manos de un cualquiera de turno. Debemos llamar la atención sobre la importancia que adquiere el consumo informativo como proceso de producción de sentido en la conformación de las identidades culturales, destacando la actividad de los públicos en su interacción con los canales y los mensajes de la cultura de masas como parte de un proceso amplio y complejo en torno a las industrias culturales y de comunicación. La lógica funcional de las industrias culturales ha quedado obsoleta.

La adaptación de la sociedad a estos nuevos usos y costumbres, desafíos y transformaciones, supone un reto sin precedentes, también para los artistas. Se trata de hacer frente a este reto con el objeto de facilitar el desarrollo de una nueva concepción de práctica artística con una infraestructura de investigación desarrollada, para una fuerza de trabajo inmaterial, y con actitud innovadora y emprendedora. Estamos, sin duda, ante una reformulación de los procesos de producción, transmisión y apropiación de los bienes simbólicos que nos hace replantearnos los modelos de construcción de subjetividad y organización social. Debemos utilizar las herramientas que tenemos a nuestro alcance y que deben permitir al ciudadano la capacidad de participación en redes distribuidas de difícil control político y combinar en

cierta forma (y mediante diferentes tecnologías) los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos. La ciudadanía (casi reducida su capacidad a la de meros consumidores) está desatando fuerzas que “aplanarán” las empresas y los gobiernos y está creando una nueva sociedad civil. Particularmente creo que estamos continuamente redefiniendo parcelas de poder y esto producirá “malos entendidos” y confrontaciones inevitables. La reclamación de un espacio público es una constante histórica que está también en permanente redefinición.

Se trata de no bajar la guardia a la hora de afrontar nuevos retos y de encontrar nuevas vías que permitan a la sociedad expresarse con absoluta libertad. Ahora mismo trabajamos en un espacio muy reducido, sometido a continuas presiones, que es necesario ampliar. La tensión entonces será irremediable. Asumamos nuestra responsabilidad. El colectivo de artistas visuales no puede atrincherarse como mero sirviente de las estructuras culturales establecidas salvaguardando posiciones indefendibles. Quienes nos dedicamos a la práctica artística debemos de ayudar a introducir las transformaciones necesarias que permitan modificar las estructuras fundamentales de la Institución-Arte, destruyendo sus cimientos si fuera necesario, convirtiendo en ruinas su castillo. Arrimando el hombro en un proceso colectivo imparable.*

* Las ideas aquí expresadas forman parte de un proceso cultural complejo y seguramente participan de argumentos extraídos de conversaciones de taberna o de la red, por lo que el texto debe quedar sujeto a licencia Creative Commons: “Reconocimiento-NoComercial 2.5 España”, por la que usted es libre de copiar, distribuir o comunicar públicamente la obra y hacer obras derivadas.

¿LIMITAR LEGALMENTE EL ACCESO A LA CULTURA?

SERGIO AUGUSTO BOETA ÁNGELES

Consideraciones Previas

A fin de dar respuesta a la presente pregunta es necesario en primer lugar ir estableciendo varias consideraciones previas, pues es relevante señalar en qué consiste el acceso a la cultura, como una parte activa del derecho a la cultura.

Considero importante abordar la respuesta a la pregunta, primero, desde lo que implica el derecho a la cultura y dónde se ubica el acceso a la cultura como parte de éste, para posteriormente pasar a otro elemento del derecho cultural, consistente en el derecho de protección de la producción cultural, es decir, los derechos de autor. En el presente trabajo se verterán consideraciones en cuanto al derecho de autor que tienen importancia frente al derecho a la cultura, por otro lado, se abordará la reciente inclusión del derecho a la información como una garantía individual.

Una vez expuestas todas estas cuestiones, se podrá abordar entonces la respuesta a la pregunta, dejando en cada una de ellas las probables modificaciones jurídicas que se pueden surtir para el caso de México.

El derecho a la cultura y el acceso a la cultura

Los derechos culturales son de diversa índole y no se deben ver de manera aislada sino en su conjunto para una comprensión adecuada de lo que se está estudiando. Es así que para el Doctor Raúl Ávila (2000), los derechos culturales son los siguientes:

1. Derechos cultural general: En este apartado encontramos las disposiciones Constitucionales referidas a la cultura; derecho a la educación, derecho universitario, derecho de autor, derecho del patrimonio cultural, derecho de las artes y derecho de los medios de comunicación.
2. Derecho cultural de las comunidades nacionales: Se encuentran los derechos de las comunidades indígenas; derecho de la promoción de las culturas populares y derecho de los símbolos nacionales.
3. Derecho cultural internacional: Encontramos al Derecho de la cooperación y el intercambio cultural internacional y el derecho del estado nacional en materia cultural.

El derecho a la cultura, como se ve, es una serie de normas jurídicas que inciden en éste, pero para ir acotando el tema partiremos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que en su artículo 27 prevé lo que implica el derecho a la cultura, teniendo tres ejes fundamentales: 1.- Protección del acceso a los bienes y servicios culturales; 2.- Protección al disfrute de esos bienes y servicios, y 3.- Protección de la producción cultural.

Dentro del derecho a la cultura encontramos pues el derecho al acceso a la cultura como una serie de conductas tendientes a que los individuos de un grupo social puedan tener la seguridad y posibilidad de allegarse los bienes y servicios culturales. Esta asequibilidad a ciertos bienes y servicios es por tanto el acceso a

la cultura. Sin embargo, como se ha mencionado, la protección a la producción cultural o a la creación constituye también un derecho cultural.

La cuestión está en cómo se regula el acceso a la cultura, para ir determinando su relación con los derechos de propiedad intelectual, ya que éste puede establecerse como un derecho subjetivo, derecho programático o como reglas y principios. Siendo ésta una de las primeras definiciones que se deben de dar dentro del marco jurídico nacional.

Lo anterior viene a colación, pues en el ámbito mexicano han existido diversos intentos para establecer el acceso a la cultura dentro del marco legal, existiendo varias propuestas para incorporar el acceso a la cultura como una garantía individual. Sin embargo, éstas se encuentran aún pendientes de dictaminar por parte de la Cámara de Diputados y la de Senadores, algo que no ha avanzado desde hace más de tres años.

Una de las cuestiones a debate es determinar si se establece como un auténtico derecho subjetivo público o bien se establece como un derecho programático, siendo únicamente obligación del Estado Mexicano el desplegar las conductas tendientes a su satisfacción. Tal parece que la tendencia va hacia este último camino, desgraciadamente en México se tiene un temor terrible por establecer derechos fundamentales como garantías individuales, sobre todo hablando de este tipo de derechos, los culturales.

Dentro del marco constitucional del derecho cultural mexicano, encontramos en primer lugar al artículo 2º de la Constitución que establece como garantía individual el reconocimiento de la Nación como pluricultural. Este dispositivo es importante, pues da pauta para el reconocimiento de las diversas formas de manifestación de los mexicanos, pero subraya de manera destacada e importante que nuestra base cultural la constituyen sus pueblos indígenas. En su artículo 3º, fracción

v, se establecen algunas de las características de la Educación, dentro de las cuales se encuentra la difusión cultural. Aquí también señalaremos el artículo 73, fracción xxv que faculta al Congreso Federal para legislar en materia de vestigios o restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación es de interés nacional. Continuando con el marco constitucional, encontramos el artículo 6 y 7, que establece la libertad de manifestación y de expresión. Estos preceptos son importantes, pues juegan un papel central en el acceso a los bienes y servicios culturales.

Ahora mencionaremos una de las más destacadas para esta discusión, la establecida en el artículo 28 de la Constitución, donde se consagra el derecho de protección de la propiedad intelectual.

●Una vez dibujado el marco constitucional, pasaré a hacer una serie de consideraciones previas sobre el acceso a los bienes culturales como una parte del derecho a la cultura. Es menester destacar que la cultura se está convirtiendo en un elemento directriz en la globalización, donde se demanda de lo cultural que reemplace o cogestione lo que antes (o aún) se le pedía (o pide) a lo político y lo social. El objetivo de las políticas culturales ya no es sólo el de producir sujetos adecuados a ciertos ideales cívicos burgueses del estado-nación o de las elites regionales, sino que se expande el papel de la cultura como mediador de lo político, lo social y lo económico (Ochoa 2003, 24).●

Capital cultural Es precisamente en su condición económica donde se hacen sumamente redituables y vigentes las nuevas industrias que administran los derechos de autor. Barrios, Miracle y Nivón argumentan al respecto.

La cultura se debe convertir en la forma de ir dirigiendo varios elementos, pues ésta nos dará instrumentos, órganos y directrices para una mejor cohesión social, por lo que es necesario que el acceso a la cultura se vuelva una de las modificaciones necesarias a la Constitución.

Una vez establecido el derecho de acceso a la cultura como una garantía individual, el sistema de los derechos culturales en México quedaría claramente modificado, lo cual también incluiría la situación de la propiedad intelectual. Este nuevo sistema jurídico, con el acceso a la cultura como una garantía individual, aún cuando sea como un derecho programático, representaría un avance importante, ya que convertiría a la cultura en el eje central de las políticas públicas, incorporando en este sistema a los operadores culturales tanto oficiales como privados, desarrollando actividades en conjunto para desplegar y poner los bienes y servicios culturales a disposición de todos los individuos y tratando de borrar las divergencias existentes a fin de lograr un desarrollo social con la cultura como motor del Estado.

Ha de insistirse que el derecho a la cultura es una cuestión muchísimo más amplia que únicamente la cuestión del acceso a la cultura. Así que si de lo que se trata es de generar los cambios en el sistema del derecho cultural, es menester no perder de vista las diferentes aristas de esto, pues limitarnos a examinar la cuestión sólo desde la propiedad intelectual, significa implicar sólo uno de los aspectos del acceso a la cultura, dejando una serie de temas importantes sin estudio, o bien siendo un estudio tan sólo parcial del derecho cultural.

Derechos de autor

Establecido el derecho a la cultura como eje general, y el acceso a la cultura como una parte de éste, es ahora necesario entrar al examen de la forma de regular otro de los elementos

que componen al primero, específicamente el derecho de protección a la producción cultural o de la creación. Este derecho tiene una connotación muy importante, pues aquí es necesario analizar la función del derecho frente a la protección de la propiedad intelectual, y concretamente del derecho de autor. Dentro del marco Constitucional se establece de la siguiente forma en el noveno párrafo del artículo 28º qué es la protección a la propiedad intelectual:

Tampoco constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora.

En esta misma forma, la Ley Federal del Derecho de Autor establece en sus artículos 1º, 3º y 11º, lo siguiente:

Artículo 1º.- La presente Ley, reglamentaria del artículo 28 constitucional, tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación; protección de los derechos de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.

Artículo 3º.- Las obras protegidas por esta Ley son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio.

Artículo 11º.- El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

Como se podrá advertir de los artículos anteriores, el derecho de autor constituye esencialmente un privilegio, el cual

es concedido por el Estado para los creadores. Pasando a la legislación secundaria podremos advertir cuál es el objeto esencial que se protege con el derecho de autor, el cual lo constituye la creación original, la cual es susceptible de ser divulgada o reproducida.

◆Se puede apreciar que también como objeto de la Ley se tienen las siguientes actividades, encomendadas al propio Estado:

- a. Salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación.
- b. Protección de los derechos de autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones.
- c. Protección de los derechos de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones.◆

Como se podrá ver, el objeto lo estoy dividiendo en tres cuestiones, pues se trata del despliegue de la actividad Estatal sobre tres cuestiones importantes como directrices de una política cultural en materia de derechos de autor, dirigida desde la ley.

Continuaré ahora con lo que en el sistema de derechos de autor en México se consignan como los denominados derechos morales, explícitos en los artículos 18º al 23º de la Ley Federal

◆◆

Derecho a la cultura Esta múltiple tarea del Estado parece llevarlo a una situación paradójica, pues ha de velar tanto por sus intereses como por los privados. Andújar, Carrillo, Ilich, Nivón y Rodríguez apuntan el problemático papel del Estado en la gestión cultural.

del Derecho de Autor, siendo importante el artículo 21º, para esta exposición, el cual establece:

Artículo 21º.- Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:

I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;

II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;

III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;

IV. Modificar su obra;

V. Retirar su obra del comercio, y

VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.

Los herederos sólo podrán ejercer las facultades establecidas en las fracciones I, II, III y VI del presente artículo y el Estado, en su caso, sólo podrá hacerlo respecto de las establecidas en las fracciones III y VI del presente artículo.

Mientras que los derechos patrimoniales se establecen de los artículos 24º al 29º, siendo de relevancia el artículo 27º, que a la letra dice:

Artículo 27º.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:

I.- La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico, fotográfico u otro similar.

II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:

a) La representación, recitación y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;

- b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras literarias y artísticas, y
- c) El acceso público por medio de la telecomunicación;
- III. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:
 - a) Cable;
 - b) Fibra óptica;
 - c) Microondas;
 - d) Vía satélite, o
 - e) Cualquier otro medio conocido o por conocerse.
- IV. La distribución de la obra, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta, este derecho de oposición se entenderá agotado efectuada la primera venta, salvo en el caso expresamente contemplado en el artículo 104 de esta Ley;
- V. La importación al territorio nacional de copias de la obra hechas sin su autorización;
- VI. La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones, y
- VII. Cualquier utilización pública de la obra salvo en los casos expresamente establecidos en esta Ley.

Establecido lo anterior, considero prudente señalar que el creador de una obra con características de originalidad, susceptibles de ser comunicadas o divulgadas por cualquier medio, pasa por una primera valoración jurídica, consistente en la originalidad del producto inteligible de un individuo, la cual viene a ser la primera forma de normativizar un bien abstracto, lo cual conlleva a una limitación por el hecho de normar algo.

Posteriormente surge el segundo elemento valorativo de la norma de derechos de autor, ese elemento genera que la obra original sea susceptible de divulgarse o reproducirse. Es aquí donde viene una situación delicada en cuanto a este derecho, pues no existe una claridad en el sujeto que determinará

lo susceptible de divulgarse o reproducirse, frente al derecho a la cultura, pues ¿lo hará el creador, el órgano del Estado encargado de operar los derechos de autor o bien las industrias que utilizan los derechos de autor como su elemento de subsistencia? También conocidas, estas últimas como industrias culturales, las cuales generalmente realizan una serie de actividades que se desarrollan con base en creaciones originales, literarias y artísticas, que son objeto de los derechos de autor (Piedras 2004, 27). El valor a que aludo se aplica, en primer lugar, con una connotación social más allá de lo económico, como en el caso de un monumento que puede evocar el orgullo, la identidad y la soberanía de una nación, no se trata de una cuestión de carácter económico meramente, a la tasación de los valores de referencia (Piedras 2004, 27).

Ya que tenemos la creación original, debidamente contenida en un soporte, es entonces que surge la apropiación de dicho bien o producto, la obra original se convierte por tanto en un elemento apropiable, por parte del sujeto que le da vida, así como de otros sujetos. Es entonces que los derechos de autor tratan de proteger una propiedad inherente al individuo, pero no es una propiedad en el sentido común, pues es propietario de un bien que no existe en la realidad, aún cuando puede materializarse en un soporte, pero la obra por sí se trata de un bien impalpable. Esto es, se trata de la apropiación de un producto sensible, entendiendo por esto, un bien que se usa, utiliza, disfruta y aprovecha a través de los sentidos.

Una vez que el creador se apropia de su obra, éste ingresa a su esfera jurídica como parte de su patrimonio, surgiendo por ende los derechos morales y patrimoniales. Los primeros tendientes a salvaguardar la integridad de la obra, mientras que los segundos surgen como un elemento de protección para la explotación, uso y beneficio de la obra, es decir, el elemento económico de dicho derecho.

Los derechos patrimoniales son los que se están viendo más afectados con las nuevas tecnologías, aun cuando los morales también se vean transgredidos, pero los mencionados en primer término son los que están en una gran discusión de su liberación, desaparición o un endurecimiento en su ejercicio. Así como existe la discusión de su liberación o endurecimiento, también existe discusión en cuanto a la forma de poder regular los fenómenos jurídicos que se están dando en virtud de Internet, el cual viene a modificar varios conceptos del derecho de autor. Considero que si un creador genera una obra, es claro que debe obtener un provecho de la misma, pues es el producto de una serie de procesos del individuo para generar ese bien intangible o producto sensible, el cual se califica como original y susceptible de divulgarse y difundirse, sobre todo si ese individuo está inserto en una sociedad influenciada por la economía de mercado.

■ El primer beneficiario de la obra debe ser el creador, pero si pasamos a una desaparición del derecho de autor, en una sociedad con una economía de mercado, la actividad que desarrolla el individuo como creador se volverá árida al no obtener beneficio alguno, sobre todo un beneficio económico.■

Por otra parte, si pasamos ahora, al otro extremo, en donde las creaciones del intelecto humano no son susceptibles del disfrute y goce como bienes o productos sensibles, sin que exista previa o posteriormente el pago al creador o a sus causahabientes

■ ■

Derechos de autor Ilich y Nivón demuestran que, incluso siendo el beneficiario y protegido por la ley, el autor resulta explotado y su práctica precarizada, normalmente en beneficio de los intermediarios.

de las regalías, pasaremos a una época obscurantista, donde el conocimiento humano será sólo para algunos, bien con posibilidad de pagar o por la bendición de ser causahabiente de un creador. Esto en la inteligencia de que el uso pueda ser únicamente como aprovechamiento intelectual, no comercial del bien o producto sensible.

● El artículo 27º de la Ley Federal del Derecho de Autor trata de evitar la obtención de un lucro o una ventaja económica por terceros o de las derivadas de los derechos morales por el uso de estos derechos sin su legítima posesión. Pero con las nuevas tecnologías se ven más vulnerados los derechos patrimoniales, al poner a disposición las obras, transmitirse o reproducirse con mayor facilidad.●

En el derecho mexicano, considero prudente señalar que no debemos enfocarnos exclusivamente en la eficiencia o no de la forma de regulación de estos derechos y su protección, sino en tener un panorama global, vistos como parte del derecho a la cultura, sin olvidar que la actividad creativa está inmersa en la economía de mercado, por lo cual es necesario generar varias condiciones favorables para el desarrollo de ésta.

En cuanto a la materia de derechos de autor y sus retos legales, indicaré más adelante las propuestas que se pueden generar en materia al final del texto.

Derechos de autor El poseer los derechos patrimoniales puede en algunos casos ser una notable fuente de ingresos: ¿pero es un estímulo a la creación? Tanto de la Cueva como Nivón y Rodríguez disienten de ello.

El derecho de acceso a la información pública

◆ Este derecho es de reciente inclusión en el sistema Constitucional mexicano, en su artículo 6º, el cual consiste esencialmente en el derecho a la información como una garantía individual en la cual se le asigna una serie de obligaciones a los tres niveles de gobierno, conforme a los siguientes principios o bases:◆

- I. Toda la información en posesión de cualquier autoridad, entidad, órgano y organismo federal, estatal y municipal, es pública y sólo podrá ser reservada temporalmente por razones de interés público en los términos que fijen las leyes. En la interpretación de este derecho deberá prevalecer el principio de máxima publicidad.
- II. La información que se refiere a la vida privada y los datos personales será protegida en los términos y con las excepciones que fijen las leyes.
- III. Toda persona, sin necesidad de acreditar interés alguno o justificar su utilización, tendrá acceso gratuito a la información pública, a sus datos personales o a la rectificación de éstos.
- IV. Se establecerán mecanismos de acceso a la información y procedimientos de revisión expeditos. Estos procedimientos se sustanciarán ante órganos u organismos especializados e imparciales, y con autonomía operativa, de gestión y de decisión.
- V. Los sujetos obligados deberán preservar sus documentos en archivos administrativos actualizados y publicarán a través de los medios electrónicos disponibles, la información completa y actualizada sobre sus indicadores de gestión y el ejercicio de los recursos públicos.
- VI. Las leyes determinarán la manera en que los sujetos obligados deberán hacer pública la información relativa a los recursos públicos que entreguen a personas físicas o morales.

Derecho a la cultura Aquí se abre un nuevo frente problemático ya que la constitución de México avala el derecho a la información pública: ¿en qué medida los derechos de autor no impiden ejercer este derecho?

Arteaga trata la cuestión de equilibrar los derechos fundamentales y la Ley de Derechos de Autor.

VII. La inobservancia a las disposiciones en materia de acceso a la información pública será sancionada en los términos que dispongan las leyes.

Estos principios tienen injerencia en el acceso a la cultura, e incluso a los derechos culturales. ■ Lo anterior es así pues el primer principio establece el principio de máxima publicidad, respecto de la información en poder de entidades, órganos y los tres niveles de gobierno, cuestión que incluso puede afectar, y está afectando, al derecho de autor, pues permite el libre acceso a la cultura.■

El segundo de los principios se refiere a la protección al derecho a la intimidad, con la reserva de datos personales. El tercero incide en cuanto a la gratuidad de la información pública, permitiendo a cualquier individuo el acceso a ésta, lo que contribuye al acceso a la cultura por parte de cualquier sujeto. El cuarto de los principios involucra los procedimientos y el órgano del Estado encargado de velar por este derecho, en este renglón se genera una ambigüedad pues el órgano del Estado encargado de esto, Instituto Nacional de los Derechos Autor, queda con facultades limitadas para su protección.

El quinto de los principios es de una trascendencia para el derecho a la cultura y su acceso, pues por primera vez los archivos constituyen un elemento jurídico destacado, pues es

Derecho a la cultura Esta relación entre el derecho a la información pública y el derecho a la cultura, aunque no es explícita en la ley de acceso a la información pública es esencial pues hace evidente la necesidad de ahondar en el análisis para establecer las relaciones entre acceso a la cultura y democracia. Andújar y de la Cueva también señalan la relevancia de esta cuestión.

a través de éstos que se puede acceder tanto a la información como a la cultura. En segundo término aparece la cuestión del gasto público, vital para la promoción y gestión de la actividad cultural.

El sexto principio se refiere a la publicidad de los recursos públicos que entreguen a personas físicas o morales, la cual incide en la promoción de la actividad cultural, por la parte financiera. Terminan los principios con las sanciones que se deriven del incumplimiento de los principios referidos.

El acceso a la información es un derecho cultural, pues está muy cercano al derecho de acceso a los bienes y servicios culturales, pues la información genera cultura en diversos sentidos. No puede soslayarse esta reforma, pues incide en la regulación del acceso a la cultura.

Integración de los elementos del derecho a la cultura

Considero prudente señalar que el derecho a la cultura y, concretamente, el derecho de acceso a la cultura y los derechos de autor no están en una pugna invencible.

● Si el derecho a la cultura contiene en su seno el derecho al acceso a los bienes y servicios culturales, es necesario discernir si todas las obras del derecho de autor se considerarán como bienes culturales, pues las obras originales pueden o no llegar a considerarse bienes culturales, pues pueden ser bienes cultura-

Capital cultural El emplazamiento de la cultura, entre su función social y su lugar en el mercado, es responsable de esta tensión.

Distintas posturas al respecto son manifestadas por Carrillo, Miracle, Nivón y Rodríguez.

les para una cultura específica, pero no así para otra cultura, lo cual conlleva a destacar la importancia de una concepción de cultura, para poder decidir si la obra original será o no un bien cultural, susceptible de ser accesible por los demás individuos, aunado a la valoración económica de la misma, donde intervienen las industrias culturales.●

Es así que es necesario integrar el derecho a la cultura y el acceso a la información con los derechos de los creadores, empezando por las instituciones que los resguardan pues se requiere un examen detallado de los instrumentos del derecho a la cultura y del acceso a la cultura.

Como un primer elemento de respuesta a la pregunta que nos hemos hecho, se podría responder que el limitar legalmente el derecho a la cultura no implica necesariamente la privación de este derecho, sino que se trata más bien de un proceder a su encauzamiento para no incurrir en excesos que conduzcan a la eliminación del sujeto generador de bienes culturales, como lo son en primera instancia los creadores y posteriormente las industrias culturales.

◆El derecho de autor, al ser valorado como un bien susceptible de ingresar al mercado, evidentemente tiene un elemento económico importante, pues de él se puede obtener un lucro, por tanto, si se utilizan las nuevas tecnologías para obtener dicho beneficio, es claro que el titular de ese derecho debe ser

Derechos de autor Esto parece pasar por alto que las TIC proveen unas condiciones colectivas de producción y acceso a la cultura que tal vez no puedan ser tan fácilmente incluidas en la Ley de Derechos de Autor mediante una simple reforma. Andújar, Barrios y Carrillo apuntan esta cuestión.

partícipe del aludido beneficio, pues se trata de un producto generado por su intelecto y que está en el ámbito de su propiedad y patrimonio.♦

Cuestión diferente cuando la obra no está siendo utilizada para obtener ese lucro o ese beneficio, en cuyo caso el autor no debe obtener beneficio alguno, ya que su obra no está siendo medio de lucro, sino medio de acceso a la cultura, como conocimiento para el sujeto que está aprovechando su creación, aún cuando se estén utilizando nuevas tecnologías para acceder a dicho bien. Tal cuestión se encuentra regulada en la legislación mexicana, si bien no con toda precisión, pues no se ha querido incorporar la ■copia privada,■ aun cuando se ha planteado al legislativo.

Como he indicado, la respuesta a la pregunta es que SÍ es necesario limitar legalmente el acceso a la cultura, incluido a través de las nuevas tecnologías, pues al no hacerlo se estaría cayendo en un caos, que terminaría en la reducción de la actividad creadora al estar en una economía de mercado. Mientras no exista un cambio, curiosamente un cambio cultural, a la forma en que se desarrolla la vida económica de los Estados, no es posible una liberación de los derechos de autor.

La limitación no debe sólo recaer en los derechos de autor, sino en una serie de cuestiones que ayuden al derecho a la cultura.

Derechos de autor Como indican especialmente de la Cueva, Miracle, Nivón y Vidal cuando abordan la cuestión de los *Digital Rights Management* (DRM), no le espera un futuro halagüeño al derecho de copia privada.

Retos legales

Pasando al tema del marco legal, para poder generar un libre acceso a la cultura a través de los derechos de autor considero necesaria la generación del fomento en la actividad creativa e incluir una modificación a la Ley del Impuesto Sobre la Renta, concretamente a su artículo 109, que permita la deducción de los gastos realizados a fomentar la actividad creadora y a los ingresos recibidos por esta actividad, es decir, la creadora, sin señalar límite alguno.

● Por lo que hace a otro elemento jurídico que puede fortalecer la actividad creadora en México, está el establecimiento claro de los fondos para estimular la actividad de la producción de la Cinematografía, así como el establecimiento de un impuesto especial para el fomento de la producción del cine nacional.●

◆ Asimismo considero pertinente fortalecer el marco jurídico del Instituto Nacional de Derechos de Autor a través de la creación de un registro público de industrias protegidas por el derecho de autor, a fin de que pueda ejercer sobre éstas una actividad verificadora, control y sanción en cuanto al manejo de

Derecho a la cultura Yúdice narra cómo los tratados internacionales firmados por México impidieron la implementación de dicho impuesto. Por su parte, Ilich presenta la problemática de una industria cinematográfica elitista y subsidiada por el estado.

Derecho a la cultura En el caso mexicano, existe un problema de coordinación entre las distintas instancias del estado que dificulta la posibilidad de que se ejerza una coherente defensa de los derechos de autor, pues es el propio estado el encargado de su defensa, uno de los principales reproductores de obras y el mecenas, quien sostiene y explota de distinto modo a los productores artísticos.

Véase a este respecto la postura de Ilich.

los derechos de autor, sobre todo en el aspecto económico, en conjunto con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, pues si se está lucrando con éstos, la actividad debe ser verificada, a fin de que el creador pueda disfrutar de un bien que está dentro de su patrimonio, bien sea que el beneficio se use a través de los medios ordinarios o de las nuevas tecnologías, lo cual sólo podrá advertirse conforme a la identificación de los ingresos de las industrias que usan los derechos de autor como bien susceptible de comercialización y lucro. Esto implicaría que los procedimientos administrativos de infracción en materia de comercio pasen a este Instituto.♦

Como normatividad importante debe también regularse la copia privada, pues la misma no atiende a elementos de lucro o comercialización por parte del consumidor de bienes culturales.

Para una mejora en el acceso a la información y por tanto a la cultura, se propone la regulación de los archivos, tanto físicos y electrónicos, las bases de datos de los entes de gobierno, aunado con la protección de los derechos de autor en éstos, pues los archivos son un elemento de fuente de acceso a la cultura.

Existe actualmente pendiente de publicarse la Ley del Libro, la cual también coadyuvará al acceso a la cultura, pero existe un déficit en lo que se refiere a bibliotecas, pues la regulación es deficiente y no se ha tratado lo referente a las bibliotecas virtuales como elemento de acceso a la cultura. Queda aún pendiente de tratar el régimen jurídico del patrimonio cultural, el régimen jurídico de los museos y el régimen jurídico de los trabajadores de la cultura, que en México ha desatado varias manifestaciones e inquietudes.

A manera de corolario, considero señalar que el libre acceso a la cultura debe regularse y normarse a fin de no atropellar los derechos con los que califican su ejercicio, pues ningún derecho por fundamental o básico que sea puede estar por encima de otro derecho de su misma magnitud.

Referencias

- Ávila Ortiz, Raúl. 2000. *El Derecho Cultural en México, una propuesta académica para el proyecto político de la modernidad*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Coelho Teixeira, José. 2000. *Diccionario crítico de Política Cultural: Cultura e imaginario*. México: CONACULTA, Iteso y Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, Guadalajara.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2003. *Entre los Deseos y los Derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Garrote Fernández-Díez, Ignacio. 2001. *El derecho de autor en Internet*. Granada: Editorial Comares.
- Piedras, Ernesto. 2004. *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias culturales protegidas por el derecho de autor en México*. México: CONACULTA.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y *COPYLEFT* EN EL NUEVO ENTORNO DIGITAL

NATXO RODRÍGUEZ ARKAUTE

Al hablar de prácticas culturales en el siglo XXI, en general, es inevitable hablar de grandes e importantes cambios a diferentes niveles. Desde el primer momento de la producción hasta la recepción de la producción artística, nada es como lo conocíamos hace bien poco. Si bien es cierto que estos cambios vienen motivados por muchos y diferentes factores, las últimas tecnologías, principalmente todo lo derivado de lo digital, están marcando una serie de cambios que vienen a trastocar los fundamentos tradicionales de la producción cultural. Si además una lectura de este tipo se hace desde el contexto de la producción artística, no es en absoluto desafortunado hablar en términos de cambio de paradigma, debido a las muchas alteraciones que están teniendo lugar en el campo del arte. Sin embargo, con respecto a esos cambios y transformaciones, el del arte es un paisaje convulso

donde existen realidades muy distintas y se mezclan escenarios muy distintos. En un terreno supuestamente autónomo como a menudo se reclama para el arte, es precisamente en el ámbito de sus relaciones con las prácticas sociales y el contexto en el que tienen lugar donde esas transformaciones se hacen más visibles. De manera simultánea se están dando dos movimientos paradójicos y que de alguna manera se pueden explicar por el efecto perturbador de últimas tecnologías como la digitalización, las redes telemáticas o los sistemas de intercambio y distribución.

Por un lado, gracias a la popularización de nuevas herramientas de producción, distribución y acceso, estamos asistiendo a una progresiva disolución entre las prácticas sociales y artísticas. Potenciado todo ello por los nuevos recursos digitales, se da una paulatina conexión entre ciertas prácticas artísticas que se vinculan, o incluso se funden con dinámicas de corte social. Este movimiento de acercamiento como vector arrastra a las prácticas artísticas hacia el contexto social y, como veremos más adelante, pone en cuestión algunos de los fundamentos más importantes del paradigma de la producción artística. Estamos hablando del rol del autor, del sobreprotagonismo de lo objetual, del mercado como horizonte de referencia y en general de todo un sistema que no acaba de adaptarse a las particularidades del nuevo contexto digital. Así que mientras existen esas dinámicas de disolución y acercamiento, como en un proceso inverso tiene lugar un distanciamiento entre las estructuras hegemónicas de gestión de las prácticas artísticas y la realidad social de la producción, distribución, uso y acceso de los productos culturales.

Los dispositivos hegemónicos del sistema del arte, es decir, el museo, la galería, la feria, el autor, etc., incluso la educación del arte se van distanciando poco a poco de la comunidad de la que surgen. Este movimiento de alejamiento y separación tiene lugar en dos direcciones: Una primera que se hunde en las raíces más profundas de la propia historia de la producción artística

donde los ciudadanos sienten cómo el discurso y los contenidos propios del sistema del arte le son cada vez más ajenos y, en segundo lugar, el propio sistema insistiendo en una estructura obsoleta, articula políticas y actuaciones que hacen del campo de la producción artística contemporánea algo cada vez más inaccesible. Sin duda, esto contrasta con las estrategias que al parecer en las últimas décadas se han puesto en marcha y están teniendo lugar en algunos de los referentes más emblemáticos del sistema del arte. La espectacularización de la experiencia artística y la turistización del arte en general, con la consiguiente banalización y desactivación crítica de los contenidos, consiguen un efecto colateral diferente del pretendido. Si en un primer momento lo que se pretende es ganar al gran público y convertirlo al consumo cultural, lo que están consiguiendo es supeditar estos proyectos a la lógica de las audiencias y los mercados, donde la valoración de un proyecto pretendidamente cultural se hace en función de indicadores que tienen que ver más con lo económico, urbanístico, o turístico y poco con la incidencia sociocultural de sus actividades.

● Por hablar del contexto en el que vivo y trabajo, en esa línea son varios los ejemplos que podríamos mencionar, siendo el más elocuente el caso del Museo Guggenheim Bilbao, en cuya dirección ejecutiva hay más abogados y economistas que empleados con formación artística (Esteban, 70-1). El tiempo

Capital cultural La subscripción de modelos empresariales y productivistas de la administración cultural, aún de los espacios públicos, es un asunto recurrente según plantean Carrillo y Yúdice.

ha demostrado, después de 10 años, que el proyecto de museo cumple a la perfección su función de regeneración económica y urbanística; y por tanto su función política en tanto en cuanto fue puesto en marcha por los responsables políticos de la comunidad autónoma y del gobierno local de Bizkaia acorde con sus intereses. Pero, sin embargo, desatiende la función que se le supondría protagonista: la cultural. El espectáculo como aligeramiento de contenidos busca provocar el consumo cultural. “La función cultural es para el Guggenheim un mecanismo de autolegitimidad, de autojustificación, de prestigio” (Esteban, 25) y, de alguna manera, la coartada cultural sirve de sostén para la consecución de otros objetivos.●

◆Pero estos procesos de espectacularización de la cultura no son gratuitos y exigen al sistema del arte implicarse en ciclos de producción difícilmente sostenibles a la vista de los usos actuales de la cultura. Es decir, los grandes contenedores de arte, la epidemia del bienalismo u otras citas espectaculares necesitan de grandes recursos cuya explotación en busca de rendimientos, bien sean mediáticos o económicos, obligan a tomar medidas que alejan, de nuevo, la cultura de su contexto social. Medidas que repercuten en la gestión de lo público, como es el caso de las fundaciones, o incluso presionan al legislador para limitar los derechos de los ciudadanos, proponiendo medidas legales cada

Implicaciones sociales También Domínguez, Miracle y Nivón subrayan este proceso de criminalización en el que caen los usuarios por continuar con prácticas aún sancionadas por la ley, como la de la copia privada.

vez más restrictivas, tasas injustas e incluso la *criminalización* de ciertas prácticas extendidas y normalmente aceptadas entre los usuarios.♦

Copyleft y producción artística contemporánea

Si además este escenario de movimientos de alejamiento y acercamiento, de disolución en lo social por un lado y de aislamiento autodefensivo, se contempla desde la óptica de una propuesta como el *copyleft*, se evidencia que estamos ante dos vectores divergentes y aparentemente irreconciliables que nos llevan a una suerte de brecha cultural en la que los usos sociales de la producción artística y su administración por parte de los agentes tradicionales y las estructuras reinantes se separan tectónicamente. El *copyleft*, como paraguas bajo el que se aglutinan ciertas prácticas, conceptos, principios ideológicos, licencias, etc., surge como una respuesta a las importantes transformaciones que tuvieron lugar en el campo de la producción cultural con la irrupción de la tecnología digital. Más concretamente en el contexto de la producción de *software*, pero que posteriormente, dado su probado éxito en el campo del *software* libre, ha acabado extendiéndose a otros ámbitos de la creación cultural. Sin embargo, cuando hablamos de *copyleft*, no se trata sólo de una respuesta a los problemas planteados por la diferencia de criterio a la hora de gestionar lo digital, sino que también es una herramienta de análisis y estudio de la realidad actual en lo referente a la producción y la distribución de contenidos.

De aplicar el *copyleft* como matriz analítica sobre la producción artística de nuestro contexto se deduce un choque entre las características de la producción cultural contemporánea en un entorno digital y los modos vigentes en el sistema actual del arte, algunas de las cuales se recogen en el siguiente cuadro y a continuación se desarrollan.¹

Producción contemporánea²	vs	Sistema del arte
Inmaterialidad		Concepción objetual y patrimonialista
Abundancia		Escasez
Circulación libre		Propiedad, restricción, permiso
Producción social: "Lo colectivo como nueva concepción de la producción"		Mito del genio, originalidad, obra única, lo individual y singular como valor
Relaciones horizontales: "Red como base de organización y como modelo de distribución"		Verticalidad, jerarquización, unidireccionalidad del modelo actual (museo, galería, mercado, educación)

- La inmaterialidad de la producción contemporánea contrasta con la tradicional concepción objetual del sistema del arte, que necesita de la fisicidad de la obra artística para que toda su estructura y mapa de relaciones tenga sentido. El *copyleft* como alternativa plantea y evidencia la realidad de otros escenarios posibles en los que es habitual digitalizar contenidos, crear archivos y compartir recursos. Los recursos y las obras de arte se vuelven virtuales y, de alguna manera, se disuelve la idea tradicional de colección y patrimonio exclusivista que necesita de la singularidad de los productos para poner en valor todo proyecto construido en torno a la idea de colección y patrimonio. *Copyleft*, evidentemente,

no es sinónimo de digitalización pero ésta facilita las herramientas prácticas y conceptuales para que el productor y el distribuidor actúen coherentemente.

- La abundancia propia del modelo digital colisiona con la política de la escasez que propugna el sistema del arte. Gran parte de la producción cultural –prácticamente será su totalidad en unos pocos años más– es susceptible de ser digitalizada. Los medios digitales permiten infinidad de copias de gran calidad que pueden circular libremente resultando fácilmente accesibles. Frente a la noción de colección exclusiva de arte, obras seriadas, singularidad del original, etc., gana terreno la idea de repositorios accesibles y fluidos de contenidos, descentralizados en *mirrors*.³ Las licencias *copyleft* se convierten en ese caso en la herramienta para flexibilizar el acceso a dichos contenidos.
- Una producción cultural inmaterial y abundante conlleva automáticamente la circulación libre e inmediata de esos productos hacia cualquier lugar. Hablar en términos de propiedad, restricción y permiso para acceder a una obra de arte es del todo incoherente y artificial, más si cabe en el caso de que los recursos y los bienes empleados sean de carácter público. Liberar, por defecto, ciertos derechos tal y como defiende el proyecto *copyleft* posibilita el intercambio (P2P), el archivo (archive.org) o la sindicación descentralizada de contenidos.
- De un estadio analógico, de la escasez, que de alguna manera ha favorecido la individualidad genial y singularidad creativa del autor, se ha pasado a una etapa en la que lo colectivo cobra una nueva dimensión, como nueva concepción de la producción, donde en muchas ocasiones es difícil discernir quién es el autor. En ese contexto, *copyleft* permite la reactivación de lo colectivo

a través de la posibilidad de compartir más y mejores contenidos en más lugares, así como el enriquecimiento del procomún de los bienes culturales de los que todo el mundo puede aprovecharse. La obra de arte se vuelve multidimensional, trasciende la idea misma de autor que se funde en lo colectivo y el lector participa activamente del proceso creador. Se materializa pues, en cierta medida, lo que algunos han denominado como inteligencia colectiva.

- De esquemas verticales jerárquicos y unidireccionales de gestionar la experiencia artística a todos los niveles se ha pasado a un escenario en el que la red se constituye como base de organización y como nuevo modelo de distribución en el que las relaciones se dan de manera más horizontal entre pares equivalentes. *Copyleft* propone flexibilizar también las relaciones creando un espacio de reciprocidades para la producción. Desde el momento en el que se permite la copia, la experiencia artística, la distribución y comunicación pública se organizan y extienden de manera horizontal.
- La progresiva restricción de derechos de los usuarios se enfrenta con el acceso abierto y libre que se reivindica desde los nuevos usos estimulados por la tecnología. *Copyleft* propone, argumenta y resuelve modos más libres de acceder a la cultura.
- El dominio público o el procomún es una pieza crucial para el desarrollo de nuestras sociedades ya que incluye el conjunto de bienes culturales y artísticos que nos pertenecen como comunidad. Sin embargo, se trata de un espacio que se está deteriorando con continuas limitaciones, donde los usos permitidos se restringen bajo el control privativo de corporaciones y entidades gestoras de derechos favorecidas a través de reformas en las leyes

de propiedad intelectual. La situación es tremendamente contradictoria cuando recursos públicos son invertidos en contenidos que pasan directamente a la gestión y beneficio privados. Al mismo tiempo que estas reformas se hacen, en la práctica, materialmente irreversibles, *copyleft* en contraposición propone, desde una postura coherente de los creadores, el enriquecimiento del dominio público a la vez que articula una defensa del mismo frente a las agresiones.

- ■ Está ampliamente extendido que los modelos actuales de remuneración de los artistas están en crisis. Los modelos propuestos por el mercado del arte, aquellos basados en los derechos de reproducción, los obtenidos por derechos de copia privada sólo se mantienen artificialmente por medio de una judicialización de la cultura y la criminalización de los usuarios, muy a la contra de los actuales usos, ampliamente extendidos. En este sentido, *copyleft*, a la par que no impide otros modelos existentes de remuneración para el autor, amplía el abanico de posibilidades. La remuneración del trabajo de los artistas se complementa con un desplazamiento hacia trabajos complementarios que pasan por el encargo, la educación, conferencias, colaboraciones, proyectos colectivos, etc. *Copyleft* multiplica las posibilidades de distribución de los

Derechos de autor Esto parece ir en contra de la idea extendida de que los derechos de autor, al proteger al creador y beneficiarlo económicamente, favorecen la creación. Tanto Boeta como de la Cueva, Ilich y Nivón coinciden con Rodríguez en disentir de este argumento.

trabajos artísticos por lo que se amplifica el efecto de ser conocido. Al mismo tiempo que se reivindica una racionalización de las vías de remuneración tradicionales como los derechos de reproducción y una optimización equilibrada de los límites a los derechos de los autores, equilibrando razonadamente las necesidades de los artistas, los usuarios y el dominio público.■

- En general, *copyleft* es una propuesta ideológica y una batería de herramientas prácticas y legales para la producción y distribución de productos culturales que por defecto ceden ciertos derechos a terceros usuarios. Frente a la fórmula “Todos los derechos reservados”, *copyleft* propone “Algunos derechos reservados” (Frente a *All rights reserved*, *All rights reversed*).
- Sin embargo, no conviene perder de vista el estado actual del debate alrededor del *copyleft* y las artes visuales. Si en un primer momento las claves en las que se desarrolla este interesante y necesario debate parecen situarse en las todavía complejas relaciones entre arte y *copyleft*, la realidad de alguna manera trasciende el territorio del arte para sobrevolar sobre la producción cultural en general. Explicado brevemente, todavía existe cierta polémica sobre el concepto *copyleft*, principalmente a la hora de trasladar una idea surgida en el ámbito del *software* a otros ámbitos de la creación. Mientras que algunos, en su mayoría voces que hablan desde el *software* libre, estiman que *copyleft* supone la cesión de todos los derechos, para otros, *copyleft* es algo más flexible que supone la cesión de algunos derechos. Sin llegar a negar la autoridad que les corresponde a ciertas figuras del *software* libre, puesto que ellos pusieron en marcha las bases del proyecto *copyleft*, es cierto que tanto el término como el concepto han trascendido los límites del contexto original y el debate sigue abierto.

¿Son posibles otros modelos para la producción, distribución y acceso a la producción artística?

● Así las cosas, el panorama de la producción artística oficial, el que de alguna manera marca los ritmos y las agendas de todo el sector e incluso de las instituciones públicas, parece distar bastante de esa otra realidad creativa que tiene lugar lejos del museo, al margen de los dictados del mercado y fuera de la lógica de las grandes actuaciones en política cultural. ● Sin embargo, la existencia de esta “brecha” no significa necesariamente que el modelo vigente sea el único posible ya que como es evidente en muchos casos, siempre dependiendo de los contextos, la sustentabilidad del sistema no depende en absoluto de sí mismo sino que se apoya en gran medida en la protección que se le brinda desde lo público.⁴ Por tanto, es necesario subrayar que existen otros modelos para la producción artística contemporánea y, precisamente, es desde lo público desde donde se deberían promocionar, proteger y favorecer otras fórmulas donde las instituciones públicas jueguen un papel crucial en el desarrollo y la continuidad de espacios de producción cultural dotados de autonomía respecto a la lógica del mercado y al amparo de la ideología neoliberal dominante (Carrillo 2007, 1).

Si hay que mencionar un modelo de producción cultural con éxito en un contexto con las características anteriormente descritas (abundancia, inmaterialidad, circulación libre del conocimiento, reactivación de lo colectivo y lo social en la pro-

Capital cultural La institucionalización de esa otra “realidad creativa” y el papel de los nuevos centros de arte es, precisamente, el tema central abordado por Carrillo.

ducción, la red como base de organización y como nuevo modelo de distribución, con un esquema más horizontal del mapa de relaciones entre sus partes), éste es el del *software* libre. En el *software* libre, por sus especiales circunstancias, se ha dado forma a un modelo sostenible de producción cultural que abarca otros estadios clave más allá de la mera producción como son el del uso, la distribución y el acceso, con la particularidad de que mantiene esa autonomía respecto al mercado y los vectores dominantes de la ideología neoliberal de los que hablaba Carrillo. ♦Con un valor añadido más, por último, como es la protección que brindan las licencias de contenido libre que garantizan que el modelo permanezca igualmente autónomo, sostenible y libre en el futuro.♦

Pero, ¿podemos imaginar un modelo similar coherente con el momento actual para la producción artística? Ciertamente, hoy en día no deja de ser una especulación relativamente lejana. Sin embargo, la imparable expansión del *copyleft* hacia terrenos de la producción cultural diferentes del *software*, las diferentes licencias de contenido abierto y las nuevas herramientas y recursos digitales permiten pensar que esos modelos pueden ir, en principio, complementando el modelo único actual. Habrá que ver, con el tiempo, si son capaces más adelante de subvertir el sistema oficial tal y como de alguna manera ya está sucediendo en otras industrias culturales como puedan ser el cine o la música.

Derechos de autor Vidal desarrolla en detalle los aspectos distintivos de licencias abiertas como la General Public License (GPL).

A la vista de lo anteriormente descrito, por tanto, intentando pensar otro modelo para la práctica artística contemporánea, el proyecto GNU/Linux puede servirnos de inspiración en la busca de un nuevo paradigma y de ahí deducir que la práctica artística contemporánea puede ser de otra manera, con ciertas particularidades como:

1. Multitarea – simultaneidad – multidisciplinareidad

Una práctica contemporánea que facilita la simultaneidad de procesos, compartiendo recursos entre agentes, instituciones, etc., que no tienen necesariamente que tener en común un espacio físico y que superan las tradicionales barreras interdisciplinarias, más allá incluso de los límites de la propia práctica artística y del rol del artista-autor.

2. Multiusuario

■ Desde que la anunciada muerte del autor tuvo lugar de la mano de Roland Barthes en beneficio del texto y del lector hasta la idea de inteligencia y creación colectiva, varias fronteras conceptuales que limitaban el mundo de la producción cultural están hoy más en cuestión que nunca. ■ La tecnología digital y su aplicación a la red de Internet facilitan una disolución progresiva del concepto de autoría tal y como se entendía hasta ahora. Y no solamente porque, gracias a ello, se esté dando una reactivación

Derechos de autor Barrios aborda específicamente esta cuestión y duda del alcance real de esta “muerte del autor”, que bien puede darse en la teoría y en la práctica, pero que sin embargo la legislación ignora.

de la dimensión más colectiva de la cultura sino, como indica Emmanuel Rodríguez, “la producción intelectual tiende a ser cada vez más compleja y colectiva” (2007). Hecho que tiene que ver con tres factores. Por un lado, “la mayor parte de la producción intelectual está fundada en medios de formación que en buena medida dependen de enormes transferencias de dinero público (escuelas técnicas, universidades, centros de arte o de investigación, etc.)” (E. Rodríguez 2007). Por otro lado “toda obra intelectual nace en una compleja relación con otras obras” y, por último, “toda obra intelectual se realiza en entornos sociales específicos (*milieux innovateurs*) en los que priman relaciones de intercambio y cooperación” (E. Rodríguez 2007)

Si a ello añadimos la polivalencia del usuario contemporáneo que se desplaza sin dificultad entre usuario-espectador, usuario-creador o usuario-intermediario de manera innata y sin prácticamente diferenciar entre un rol y otro, nos encontramos, como añade Rodríguez, en “un campo de economías externas positivas [...], que ni la legislación de derechos de autor, ni la industria reconocen y tampoco alimentan” (E. Rodríguez 2007).

3. Versatilidad del *display*/interface

La idea de *Shell* como interfaz de comunicación del usuario con un sistema operativo, su versatilidad y posibilidades de personalización, es muy apropiada para observar la evolución que el *display* o el interface han sufrido para con las nuevas prácticas artísticas. A todas luces, se está dando una fractura en los dispositivos y equipamientos de acceso al arte contemporáneo. Una fractura advertida en los años setenta con la irrupción de nuevos medios como el vídeo o la televisión pero a la que, en su momento, el museo y la galería como dispositivo supieron reaccionar adaptándose a las demandas de nuevos *displays* e interfaces. Hoy en día, de nuevo, los dispositivos vigentes están en jaque y se adaptan con muchos problemas a los nuevos medios,

esta vez digitales. De hecho, aún continúa un agitado debate sobre cómo mostrar, coleccionar y conservar trabajos de *net.art*, *software art* o simplemente instalaciones que necesitan *hardware* informático y *software*.⁵ Pero además, de nuevo, Internet y las nuevas herramientas conceden más y más libertad al usuario a la hora de elegir y adaptar el dispositivo. Por citar un ejemplo, los avances que se han dado recientemente en el terreno del vídeo online (YouTube, P2P, etc.) llegan de manera imparable al vídeoarte y a la creación audiovisual, y lógicamente estos nuevos modelos de producción, distribución y acceso a ciertos trabajos chocan violentamente con los modos imperantes en la galería y el museo.

4. Independencia de los dispositivos

Además, la mayoría de estos nuevos dispositivos gozan de una gran autonomía respecto a los vectores dominantes en el sistema del arte, principalmente respecto del mercado como referencia.

● A otro nivel, esta autonomía es más relativa si tenemos en cuenta que algunos recursos como YouTube, etc., dependen de grandes corporaciones y de las decisiones de éstas como bien han demostrado algunos casos de censura ocurridos hace bien poco. ● Sin embargo, por un lado, en la medida en que estas herramientas dependen de una gran comunidad de usuarios, aunque sea temporalmente, y por otro, de que estén basadas en

Derechos de autor Barrios, Domínguez e Ilich ofrecen varios casos de censura de esta índole.

software libre y de código abierto, hacen que se mantenga cierto grado de autonomía y que su evolución futura, por lo menos a corto plazo, dependa más de un uso social que de intereses de tipo económico o político.

5. Portabilidad de sistemas abiertos: *Open source*

Las ideas de “libre” y “libertad” no son las únicas aportaciones que desde el *software* se trasladan a otros ámbitos de la creación. La noción de lo abierto, según se desprende de la idea de código abierto, también se extiende a otros campos, aunque su traducción al ámbito de la producción artística no sea sencilla por las diferentes concepciones de la idea de código en el *software* y en los lenguajes artísticos. Juan Freire (2008), a propósito de un proyecto cinematográfico abierto como es *Swarm of Angels*⁶ y la propuesta *7 rules for open source media*, describe tres niveles básicos de apertura audiovisual:

- ***Open (O-)***. El nivel básico imprescindible para que un contenido pueda denominarse libre, que incluye la libertad de consumo (para su emisión o descarga sin coste, de modo directo o en redes p2p) e intercambio (sin sistemas DRM u otras protecciones).
- ***Open source (O)***. Acceso y remezcla del “código fuente” (los archivos que permiten modificar la obra) de los contenidos (disponible en múltiples formatos y convertible entre formatos y utilizando licencias que permiten de modo explícito las obras derivadas, al menos para usos no comerciales); y
- ***Open Plus (O+)***. La capacidad del usuario para participar en un proceso de producción transparente y documentado. La transparencia permite acceder a los materiales intermedios generados en el proceso de creación. Esta categoría incluiría la “contribución abierta” en la que

los usuarios podrían participar en la creación de la obra original mediante varios tipos de participación.

6. Capacidades de red. Capacidades conectoras

Al margen de que los modos de organizar nuestra sociedad se perciben como eminentemente jerárquicos y verticales en su gran mayoría, en realidad es una cuestión de visibilidad ya que “existe toda una serie de pequeñas operaciones microbianas, que actúan en el ámbito de lo cotidiano y que plantean la modificación de las estructuras tecnocráticas y de su funcionamiento” (F. Rodríguez 2007, 125). A ellas cuesta acceder, pero van creciendo exponencialmente y llevan paso de convertirse en el modelo contrahegemónico por excelencia en el contexto digital. Las posibilidades de la red como forma de organización; redes de redes autogenerativas con capacidades de interconexión ilimitada, de nuevo no encuentran reflejo en las estructuras del arte, a excepción de algunas experiencias bastante periféricas. Fundamentos paradigmáticos del sistema del arte, como la idea de patrimonio, colección, etc., que afectan al cómo se produce, cómo se muestra, incluso cómo se archiva y conserva no se corresponden en absoluto con una idea innovadora de red.

7. Museo como *hub* y repositorio de recursos

En un entorno digital como el que vivimos, a la vista de lo anteriormente descrito, no podemos pensar los nuevos centros de creación contemporánea, y en concreto los museos, del modo como se ha venido haciendo hasta ahora. Gerardo Mosquera (2007), por ejemplo, propone el museo más que como un equipamiento como un dispositivo de tipo *hub*. Una metáfora más propia de la informática de redes o de la gestión aerocomercial pero que ilustra una manera diferente y más dinámica de gestionar el espacio físico y conceptual del museo: “[...] habría que pensar en museos centrífugos en lugar de

centrípetos, transformados de un espacio donde *se muestra el mundo* en una acción en el mundo. Así, en vez de halar el arte hacia un espacio aurático, el museo podría actuar en el sitio mismo donde ocurre la práctica artística. Sería un museo como *hub*, descentralizado, en movimiento, diseminado por todos lados; una entidad dinámica que participaría simultáneamente en una diversidad de proyectos en diferentes lugares” (Mosquera 2007). ♦De hecho, el museo ha sido desde su origen una especie de repositorio de obras artísticas, un lugar de referencia para el estudio, la investigación, la creación y el disfrute, que surgió en un momento en el que la fisicidad del trabajo artístico era la característica principal que condicionaba cualquier actuación. Sin embargo, la actualización del museo en el nuevo contexto audiovisual pasaría por conectar, descentralizar y abrir (como en código abierto) esos repositorios garantizando el acceso universal a sus recursos y el flujo libre de información y conocimiento.♦

■ Para finalizar, es evidente que todavía hoy en día toda esta cartografía de la producción artística en un nuevo entorno protagonizado por lo digital entra en colisión con la legislación

Derecho a la cultura Andújar desarrolla detalladamente la transición del museo a los centros de información desmaterializados y las implicaciones de esto para la administración del conocimiento y el libre acceso a la cultura.

Derechos de autor Como subrayan también Andújar, de la Cueva o Nivón, las actuales condiciones de producción cultural exigen una reforma del marco legal. Contra esta postura pueden verse Arteaga y, aunque ambiguo al respecto, Boeta.

de propiedad intelectual, con la actual administración y gestión de los derechos de autor y con muchos conceptos fundamentales del sistema artístico vigente. Un cambio de paradigma hacia una cultura más libre, también en el terreno de la producción artística, supondría una evolución de la legislación y la superación de una gran parte de los fundamentos paradigmáticos del actual sistema del arte. Para lo cual las conclusiones extraídas de la experiencia del *software* libre, condensadas, de alguna manera en el proyecto *copyleft* son una herramienta práctica y conceptual de gran valor. Siempre teniendo en cuenta que la producción de *software* y la producción artística surgen en contextos bien distintos, con necesidades y problemáticas diferentes, por lo que realizar un paralelismo demasiado ortodoxo entre ambos no sería de ningún modo conveniente.■

Notas

1. Sobre las relaciones entre arte y *copyleft* he estado trabajando en la tesis doctoral que fue presentada en octubre de 2008 en la Universidad del País Vasco.
2. Este cuadro también se incluye en el texto “Arte y Copyleft. ¿Una contradicción en los términos?”. Su desarrollo posterior está extraído de la tesis doctoral anteriormente mencionada.
3. Se denominan *mirrors* (espejos) a servidores que contienen replicados los mismos contenidos, resolviendo así los problemas de tráfico que pueden plantear servidores únicos. Cuando un servidor está demasiado ocupado se puede acceder a un *mirror* más cercano o con menos tráfico para agilizar el acceso.
4. Es evidente que la intervención de lo público en el sistema del arte es bien diferente dependiendo del país en el que estemos pensando.
5. Para obtener más información sobre este debate sobre el tratamiento de los nuevos medios y otros trabajos de carácter efímero en el museo, es recomendable visitar el proyecto Variable Media puesto en marcha por el Museo Guggenheim: <http://variablemedia.net>.
6. <http://aswarmofangels.com>.

Referencias

- Carrillo, Jesús. 2007. *Reflexiones y propuestas sobre los nuevos centros de creación contemporánea*. Madrid: Medialab Prado, <http://medialab-prado.es/mmedia/677>
- Esteban, Iñaki. 2007. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.
- Freire, Juan. 2008. “El ADN cultural y económico de Internet: abierto y generativo.” En el Blog NÓMADA. *Reflexiones personales e información sobre la sociedad y el conocimiento abiertos*, <http://nomada.blogs.com/jfreire/2008/02/el-adn-cultural.html>, comentario del 8 de febrero.
- Mosquera, Gerardo. 2007. “Arte y Política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades.” Presentación en *Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia(s) del arte*, organizado por Brumaria para su participación en Documenta 12 Magazines, Madrid, http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=189&Itemid=53
- Rodríguez, Arturo/Fito. 2007. *Inquietudes, voluntades, afectos. Estructuras, redes, colectivos. Un segmento conector*. Vic: Fundación Rodríguez/H. Associació per a les Arts Contemporànies.
- Rodríguez, Emmanuel. 2007. *Comunes y economías del conocimiento*. Madrid: Medialab Prado, <http://medialab-prado.es/mmedia/623>
- VV.AA. 2006. *Copyleft. Manual de uso*. Madrid: Traficantes de sueños.

ESCUELA, ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

LUCINA JIMÉNEZ

De la transmisión a la interactividad

Hasta fines del siglo xx, la escuela fue considerada como la institución fundamental para la *transmisión* del conocimiento. El concepto de transmisión suponía una continuidad lineal o secuencial de la historia, de la geografía y aún de las ciencias, una especie de evolución del intelecto a partir de la acumulación de la sabiduría o de la información. Esta misión de transmisión del conocimiento entraña una postura comunicacional que instituyó al maestro como emisor de un saber legitimado y no siempre susceptible de ser interpelado, y al estudiante como receptor de dicho conocimiento. De ahí que la práctica educativa más común sea una donde el maestro habla, emite, dicta y si acaso pregunta, mientras los estudiantes escuchan, copian y responden.

A pesar de que el pensamiento pedagógico constructivista desde Piaget hasta Giroux o Vigotsky ha valorado la participación

de los estudiantes como autores de su propio aprendizaje, lo cierto es que la escuela contemporánea aún lucha por romper con sus propios paradigmas de la repetición, la memorización y la transmisión. La actual explosión del conocimiento y de la información ha puesto en entredicho esa función transmisora de la escuela porque las competencias que exige un mundo cambiante como el que vivimos ya no valora el aprendizaje de conocimientos estables, hechos o datos memorizables. ● En el mundo globalizado, el conocimiento se ha valorado como un plus de la economía y la innovación y la creatividad se convierten en claves medulares para el futuro de las naciones. Estas dos últimas se miden internacionalmente por la capacidad de imaginar y dar vida a nuevos procesos sociales, nuevos productos y servicios susceptibles de cumplir y satisfacer necesidades tanto en el consumo como en el diseño de nuevas reglas de convivencia. De ahí la emergencia de la publicidad y del diseño en el consumo y también de los nuevos enfoques para entender los movimientos sociales, el cambio tecnológico y su impacto en la vida cotidiana y en la economía.●

Esta sociedad donde la innovación emerge como recurso para el desarrollo y el cambio requiere de ciudadanos con autonomía de pensamiento, de elección y de análisis, con capacidad de conectar elementos, construir jerarquías, de distinguir, trabajar en equipo, diseñar escenarios, adaptarse a ambientes inestables,

● ●

Capital cultural El alcance económico de las industrias

de la propiedad intelectual es una cuestión que abordan con especial atención Nivón y Yúdice.

a la incertidumbre y a convivir en contextos de diversidad cultural.

Los sistemas educativos de la modernidad, enfocados en crear seres útiles para la economía y la producción, ejercieron una separación entre ciencia y arte, entre mente y cuerpo, al cual escolarizaron de manera tal que se fragmentó la persona. Hay una escuela secundaria en la ciudad de México, la primera que se creó para estructurar la educación media, que tiene un enorme letrero en el patio donde dice: “Aquí se entra para aprender y se sale para ser útil.” Sin embargo, somos seres integrales. El ser humano al mismo tiempo que habla, escucha, mira, huele, percibe y se mueve. Somos seres integrales a los cuales la escuela ha contribuido a fragmentar al privilegiar una sola forma de inteligencia: la lógico-matemática y el pensamiento lógico-deductivo, al contraponer arte y ciencia, al rechazar la idea de que el arte produce conocimiento y al no generalizar los nuevos lenguajes de la era digital. El lenguaje verbal y el lenguaje escrito forman parte apenas de la primera alfabetización derivada del descubrimiento tecnológico que afectó el mundo del conocimiento: la invención de la imprenta. Al negar los otros lenguajes del sonido, el movimiento, la escucha, la visualidad, el mundo contemporáneo a la vez que produce una explosión del conocimiento y de la información, crea nuevos analfabetismos que se relacionan con la exclusión de millones de ciudadanos de los lenguajes artísticos y de una formación estética que afecta no sólo sus capacidades expresivas, sino que marca su exclusión del mundo de la cultura, reduciéndolos al del consumo masivo.

Con el desarrollo de los medios de comunicación, la escuela quedó atrás también de nuevos enfoques comunicativos. Ahora la era digital la sorprende con la urgente necesidad no sólo de incorporar el arte y la tecnología al aula sino, en el fondo, de romper con el enfoque de la transmisión, con el pensamiento lineal y la visión unívoca del mundo, para explorar más en el

mundo de la interactividad con o sin recursos tecnológicos de por medio. El tránsito de la transmisión hacia la interactividad no está situado sólo alrededor de la tecnificación del aula, sino en el cambio del rol de la escuela, del maestro y, sobre todo, del tipo de inteligencia y de pensamiento que la escuela promueve. (Silvia, Marco:2005).

Del pensamiento lineal al rizoma

Una de las contribuciones fundamentales de Gilles Deleuze y Félix Guattari en la manera de entender y promover el conocimiento se refiere al tránsito de una perspectiva arbórea, donde todo nace de una raíz y luego se convierte en tronco y ramas, hacia la perspectiva del rizoma, concepto tomado de la botánica, para descifrar una forma de entender el proceso cognoscitivo y aún epistemológico donde no hay raíz, un tronco y una rama, con jerarquías y dependencias unas de otras, sino, más bien, donde cada elemento puede jugar de uno o de otro.

Puesto en el contexto de la educación, esto querría decir que el maestro no debería proponer a los alumnos mundos cerrados, sino que el proceso educativo tendría que proponer elementos abiertos de los cuales se desprendan otros aportados por los propios alumnos interesados en ejercer no sólo diversas interpretaciones, sino diferentes maneras de abordar un mismo contenido, diferentes niveles de profundidad y, sobre todo, de interconexión con otros elementos y con la vida diaria.

La perspectiva del rizoma, a la manera de un codo en una planta, puede crear nuevo conocimiento y crea una alternativa al pensamiento encadenado y lógico-deductivo que ha caracterizado el proceso de enseñanza aprendizaje en la escuela contemporánea. Esta forma de pensamiento rizomático tiene su semejanza en el manejo de las computadoras, las cuales, a su vez, tratan de acercarse a los procesos naturales con los que opera el pensamiento del ser humano y también contempla la

existencia de flujos y desplazamientos que proponen las artes en su dimensión creativa y formativa.

Escuela, arte y comunicación

La escuela constituye prácticamente la única esperanza para millones de ciudadanos, de padres de familia que han apostado a las aulas para que sus niños, adolescentes y jóvenes puedan tener un futuro mejor. Sin embargo, muchos son testigos del creciente aburrimiento, indiferencia o frustración, cuando no deserción, de miles de adolescentes y jóvenes que no encuentran en la escuela esa tierra prometida, que no entienden para qué memorizar las fórmulas para calcular la superficie de una pirámide rectangular, o para qué sirve convertir fracciones a decimales, para qué saber las fechas de inicio de esta o aquella batalla, para qué aprender las reglas ortográficas si en sus mensajes de teléfono móvil no usan palabras completas, o incluso para qué saber cuáles son las piezas que componen una computadora, si lo que hacen es chatear. Son miles de niños y jóvenes que enfrentan un proceso de desvalorización del conocimiento que la escuela ofrece, a partir de un paradigma basado en la memorización de conocimientos estables, acabados, cerrados, de verdades emitidas por maestros que tampoco usan esos conocimientos en su vida diaria.

Esos miles de niños se podrían semejar a Albert Einstein en sus años de primaria. En su autobiografía escribió “yo me confronté en las escuelas permanentemente, me excluyeron, me corrieron varias veces, la última vez fue porque le aventé una silla a la maestra. Yo cambié y reconocí quién era, supe qué quería ser cuando aprendí a tocar el violín y cuando descubrí a Mozart.” La escuela, como institución contemporánea, enfrenta un reto casi civilizatorio, fruto de la entrada a la era digital, de la innovación y la creatividad como valores propios de una economía fincada en el conocimiento como valor fundamental. La explosión de saberes en esta era de la información ha puesto a la escuela

frente al grave reto de decidir cuál es el tipo de conocimiento y, más allá del conocimiento, el tipo de pensamiento que debería producir y cómo hacer que ese conocimiento se convierta en un patrimonio que además ayude a la transformación del entorno, de la vida cotidiana.

Las últimas evaluaciones de la UNESCO y de la OCDE muestran, por un lado, profundas desigualdades en la inversión en educación pública en las diferentes regiones del mundo, también que hay una gran cantidad de adolescentes y jóvenes que están siendo expulsados o reprobados de las secundarias, que no concluyen el bachillerato. Hay una problemática seria de aprendizaje de las materias básicas como el español o las matemáticas. Una mirada superficial y ajena al cambio epistemológico que enfrentamos, propondría insistir en esta visión unidireccional. Sin embargo, cada vez hay mayor conciencia a nivel internacional de que es necesario cambiar no sólo los contenidos de la enseñanza-aprendizaje, sino las maneras y las orientaciones de qué enseñar. En este proceso la educación artística aparece como un tema emergente.

Desde fines de la década de 1990, el director general de la UNESCO hizo un llamado a todos los países para revalorar la educación artística y colocarla como un elemento estratégico dentro de la reconstrucción de los sistemas educativos. Ese proceso ha implicado un largo y difícil camino.

Recientemente se publicó el estudio *The Wow Factor* (Bamford 2006), el cual hace una revisión de lo que ha sucedido con la educación artística en más de 60 países, entre los que, por cierto, México no participó.

Hay un esfuerzo internacional muy grande por incorporar la educación artística en los sistemas educativos, porque la educación artística en el sistema educativo ayuda a transformar las mentalidades, las maneras de ver, las maneras de representar el mundo. De un lado, la ciencia ayuda a la explicación

del mundo y, del otro, el arte ayuda a la representación, a la simbolización y a la construcción de relaciones entre los diferentes elementos. La presencia del arte en la escuela resulta fundamental si queremos que la escuela logre transitar de una escuela que trabajó en la memorización fundamentalmente y en la transmisión de conocimientos estables, hacia una nueva forma de pensamiento donde se concilien la ciencia y el arte, dimensiones de la realidad que no están separadas, pero a las que hemos vivido como contrapuestas.

La escuela del siglo XXI apuesta por la vinculación entre la ciencia, los lenguajes artísticos y una nueva cultura comunicativa, acorde a las nuevas competencias que la sociedad del conocimiento y de la información requieren en la vida económica, social, cultural. No hemos logrado comprender que al final de cuentas el arte y la ciencia son dos formas diferentes de construir conocimiento y que el arte en estos momentos está llamado a la transformación de la escuela en un momento donde la sociedad reclama nuevas formas de pensamiento, nuevas capacidades para intervenir en el ámbito social, económico, del medio ambiente. Estamos frente a la ruptura de fronteras entre disciplinas y de pensamientos que se comunican entre sí para ayudar a la formación de seres humanos integrales.

El arte en la escuela contribuye a una formación holística siempre y cuando no se vea como relleno de horas o extracurricular, si su enfoque es pertinente y acorde a las necesidades de la escuela.

Eisner (1995) planteaba desde los años ochenta las diferentes vertientes de la educación por el arte, para distinguirla de la educación artística destinada a formar artistas profesionales. Hay quienes defienden la postura del arte por el arte y quienes subrayan la perspectiva contextual en su orientación, es decir, el arte en función de objetivos de autoafirmación, construcción de ciudadanía, inclusión social, etc. Ambas vertientes son válidas

y conviven en una sociedad donde todavía son insuficientes los esfuerzos por acercar los lenguajes artísticos a los ciudadanos.

La ruptura de fronteras disciplinares y culturales

Necesitamos entender que las fronteras disciplinares están cada vez más rotas y que la lectura del mundo es múltiple, no sólo en formatos convencionales y a través de la palabra escrita, sino que es una lectura multimediática e hipertextual porque incluye sonidos, imágenes, textos, fotos, etc. Por ello la escuela no puede enseñar ya una sola forma de lectura o una sola forma de pensamiento. Eso se convierte en imposición. De hecho no podemos construir los mismos esquemas de aprendizaje ni siquiera en un espacio urbano como el del centro histórico de México, D.F., porque existen contextos de diversidad étnica donde la cosmovisión es diferente, aún cuando también requieran de una formación artística y tecnológica.

Esta nueva búsqueda de relaciones entre el arte y la ciencia nos permite encontrar belleza estética en una obra artística pero también en una ecuación matemática, que bien puede representar la perfección, una perfección que es difícilmente alcanzable incluso en el arte. Así como la geografía se puede explorar en relación con los descubrimientos y la biodiversidad, las guerras o los viajes, las artes pueden conectarse con una gran dimensión de elementos. La música se relaciona con las matemáticas de una manera natural. Ambas requieren de precisión, medida y proporción. El teatro es por su propia naturaleza interdisciplinario, la danza puede conectarse con la literatura, con la historia, con la música y hasta con la teoría de conjuntos, y todo esto sin intentar hacer una función instrumentalizada del arte en las escuelas.

¿Cuál es la naturaleza de lo enseñable en el arte? Bajo el argumento de que era necesario abrir nuevas formas de

expresión, se incorporaron al aula muchas experiencias que se agotan en el momento mismo de la enseñanza-aprendizaje. ¿Cuál es el enfoque que debiera tener la educación artística en las escuelas públicas o privadas? Destaco al menos cuatro: Necesitamos programas de educación artística que tengan fines expresivos, formativos y contextuales y experienciales. Lo ideal sería romper con la división disciplinar e incluso excluyente de la música, el teatro, las artes visuales o la danza, para asumirlas en un sentido interdisciplinario.

¿A qué me refiero? Las necesidades expresivas son fundamentales, pero ellas no se ven convertidas en un aprendizaje significativo y para la vida si la metodología y el enfoque pedagógico del arte en la escuela no tienen carácter formativo y experiencial. Cuando los fines han sido sólo expresivos se ha tendido a privilegiar los materiales, las técnicas o el resultado, dejando de lado el proceso y la construcción de conocimiento, se desdibuja el papel de la intuición y la experimentación. Se trata de que el arte contribuya a recuperar el mundo interno, a recuperar el sentido integral de la persona y a construir un espacio individual desde el cual nos podamos relacionar con el espacio de los otros, que es lo fundamental.

Debe tener sentido formativo porque de otra manera no construye estrategias interiorizadas de pensamiento y acción. Ante la sociedad de la imagen, ante los miles de sonidos que bombardean nuestro sentido de la escucha, se necesitan herramientas de carácter contextual para poder ejercer un juicio propio y generar autonomía para la lectura del cuerpo. Una formación contextual permite al niño o al adolescente entender el uso de una tecnología en un espacio específico o con un fin específico o poder comparar, evaluar, opinar, elegir, valorar. Sólo así incide en la experiencia.

◆En el terreno de la tecnología lo ideal es que la escuela permita generar conectividad entre conocimientos, usos y

habilidades para formar nuevas competencias, a partir de las culturas de los jóvenes y de los niños y niñas.

Necesitamos generar autonomía individual para construir vida colectiva y ciudadanía. Los jóvenes están generando nuevos lenguajes que incluso borran la ortografía porque están escribiendo de manera compactada, están eliminando las vocales, están utilizando íconos para construir un nuevo lenguaje en el chat y en los teléfonos móviles. Muchos jóvenes inventan usos de la tecnología que son completamente diferentes de los que fueron pensados inicialmente. Pero también es cierto que las redes se están utilizando para comercializar con lo que sea, incluido el alma y el cuerpo y muchos otros elementos que crean situaciones de riesgo.

Cobra importancia la educación en el uso de las redes en las escuelas, la familia y especialmente entre los maestros porque muchas veces es el docente quien no tiene las herramientas para acercarse a la enseñanza-aprendizaje de estos lenguajes y medios tecnológicos, por eso a veces los utilizan como un medio tradicional.◆

Arte, diversidad y derechos culturales

La educación artística debiera ser un derecho cultural para todas las personas aunque no vayan a ser artistas. El ser humano es un ente integral y multidimensional y requiere de una alfabetización de los sentidos, más allá de la palabra hablada

Derechos de autor Esta situación descrita aquí tiene una doble vertiente, pues, de un lado, plantea un serio reto a la legislación actual y, de otro, cuestiona la noción misma de sujeto y autoría a favor de una noción colectiva de la misma. Véanse Andújar, Barrios, de la Cueva y Nivón, quienes desarrollan estas cuestiones.

y escrita. El arte contribuye al desarrollo de competencias interculturales, al actuar como mediador entre las matrices culturales que cruzan la diversidad cultural en el aula. En Nueva York, donde el National Dance Institute desarrolla su programa de artes, confluyen inmigrantes de 196 nacionalidades. El 36% de los niños y niñas de las escuelas primarias son inmigrantes de países latinoamericanos. En Madrid sucede lo mismo: niños de África, árabes y latinoamericanos retan a las escuelas a buscar nuevas formas de integración y comunicación. Hay pequeñas poblaciones en las afueras de Girona donde los inmigrantes son más que los niños nativos, lo que ocasiona fuertes tensiones sociales. En la ciudad de México, donde ConArte, la organización no gubernamental que dirijo, tiene su programa Aprender con Danza, no faltan las escuelas donde conviven niños chinos con indígenas Mazahuas del Estado de México y Triques de Oaxaca. Es el arte lo que contribuye a la conformación de una identidad de grupo, a crear nuevos lenguajes de comunicación, convivencia y colaboración a través de los lenguajes artísticos, en este caso de la danza y la música.

El programa Aprender con Danza contribuye a la transformación del ambiente escolar, lo cual es una condición básica para que la escuela pueda replantear su sentido de interactividad para la exploración del conocimiento. De especial relevancia es el tema de la interculturalidad en estos espacios educativos cruzados por la presencia de indígenas porque la manera de ver el mundo es distinta. Tenemos que dar cabida al pensamiento indígena porque éste encierra una cosmovisión mucho más abierta e integradora del mundo, si bien vive también desplazamientos culturales y transterritoriales fundamentales.

Cuando presenté un libro sobre Políticas Culturales en Campeche, una mujer maya me dijo, a propósito de la disociación entre mente y cuerpo, de uno de los ensayos que abordo: “Nosotros los mayas no dividimos mente, cuerpo y espíritu. Si tú

me preguntas ‘¿cómo estás?’, no voy a responder sobre mi salud o sobre mi cuerpo o mi estado de ánimo, la respuesta sería: mi espíritu está bien.” Igual, en el Perú tuve como alumna a una princesa Congo de Panamá, que en su momento me dijo: “En mi comunidad no tenemos problemas culturales porque para nosotros la cultura es la vida.”

Tecnificación, interactividad e hipertextualidad

El surgimiento de la era digital ha hecho que la combinación de textos, dibujos, imágenes, videos, sonidos, fotografías, discursos, animaciones, etc., puedan ser convergentes. En ese sentido, las posibilidades de manipulación y participación son infinitas respecto a la tecnología comunicativa de los medios previos a la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, la presencia de la computadora en las aulas, la tecnificación del aula por sí misma, no es garantía de interactividad, como tampoco lo fue de nuevos usos para la televisión o la videocasetera. Mientras la escuela se mantiene en una dimensión lineal, secuencial y unitemporal, los jóvenes viven la tecnología en el espacio urbano, en los cibercafés, en el hogar o con los teléfonos móviles y por lo tanto chocan muchas veces con las estrategias verticales de la escuela.

Los jóvenes con acceso a Internet pueden subir videos, bajar música, editar textos, chatear con varias personas y hacer un uso distinto de la red.

Conozco grupos de niños que chatean para organizar una tarea escolar en equipo, se dividen el trabajo y sólo se ven para ensamblarlo antes de entrar a la escuela. Sin embargo, estos mismos adolescentes pueden reprobar la clase de computación si su maestro les pregunta cómo se llaman las partes de la computadora y cómo se define el sistema operativo. Una es la experiencia en el uso y la otra es la repetición y memorización aún en un ambiente tecnificado del aula.

Uno de los resultados más tangibles de la revolución tecnológica y de la cercanía de los niños y de los jóvenes con todas las identidades de pantalla, el cine, la televisión, la videocasetera, la computadora, el Game boy, hasta llegar al Xbox, al teléfono móvil, es que hay una revolución en las nociones de tiempo y distancia, que son dos bases fundamentales de la cultura. El tiempo ya no significa lo mismo que significó antes, en los tiempos pretecnológicos, incluso ni siquiera lo que era a mediados del siglo pasado, ya que la revolución digital es más reciente y a su vez más veloz y profunda. Los niños piensan en un tiempo acelerado y las estéticas lentas los desesperan. Piensan una distancia más corta aunque sea larga, pueden ser simultáneos y pensar en muchos niveles de profundidad y de conexión. Están familiarizados con esas habilidades. Más allá de la postura ética o de la orientación de los contenidos, la interactividad se explora sobre todo en los videojuegos.

■¿En qué coinciden el arte y las nuevas tecnologías? En la posibilidad de crear conectividad, establecer relaciones, establecer flujos, percibir matices, propiciar desplazamientos, generar estrategias de inmersión y de navegación, brindar autonomía al estudiante. Debido al uso de las nuevas tecnologías, es posible que se esté leyendo más ahora, a pesar de que las encuestas digan que la gente no lee libros, no lee libros de literatura, eso es cierto, y el libro como objeto convencional, pero por

Derecho a la cultura El uso cada vez más extendido de las TIC hace que la educación y el acceso a la cultura se hayan visto modificados, pasando a ser una tarea cada vez más colectiva. ¿Regular restrictivamente estas prácticas no incidiría directamente en el desarrollo de la educación y la cultura? Arteaga, Boeta, de la Cueva y Nivón abordan distintas aristas de este asunto.

la explosión del consumo y de la publicidad y de todo lo que implican las redes tecnológicas la gente tiene que leer más por necesidades pragmáticas. Puede ser que de esa lectura no se obtengan grandes logros intelectuales, pero es cierto que la lectura tiene que resolver también problemas cotidianos. ■ ¿Cómo trasladamos eso, esas diferentes formas de lectura a los espacios de la escuela y cómo conectamos eso con las artes? Ahí es donde está la gran tensión y uno de los núcleos fundamentales del vínculo o de la reconciliación entre el arte y la ciencia. Esa reconciliación pasa mucho por las redes y por las estrategias de lectura basadas en la hipertextualidad, a la cual ahora están mucho más familiarizados muchos jóvenes que pueden navegar y construir escenarios virtuales en contextos muy diferentes a los que nosotros nos formamos.

El nuevo papel del maestro

El maestro es la pieza clave dentro del aula, pero lo es en relación con el alumno. Los maestros viven un gran estrés en contextos educativos donde su práctica docente ya no puede ser ejercida con los métodos tradicionales. Los alumnos ya no quieren un maestro que habla y habla, que dicta, que impone, que es el único que sabe y que su saber es el único válido. Tenemos que transitar hacia un maestro que sea un comunicador, mediador, gestor y facilitador del conocimiento. El maestro no tiene que saberlo todo, pero debe tener la inquietud, el deseo de enseñar a tener curiosidad, a aprender, a investigar y a pensar. Si un maestro logra fomentar entre los niños y niñas la curiosidad, el deseo de saber, habrá logrado lo fundamental.

Sin embargo, la mayoría de los sistemas educativos en Iberoamérica se enfrentan a un problema de estructura institucional. En México, como en otros países, los sistemas educativos son sumamente centralizados. Aquí incluso se pensó que con él se haría una patria única nacionalista, homogénea. El mundo global cuestiona muchas de esas bases.

Muchos maestros mantienen la mística, les gusta enseñar pero se enfrentan a realidades que no siempre comprenden y sin las herramientas para la acción educativa. Muchos tienen el deseo de transformar su práctica educativa porque a final de cuentas, sobre todo en las secundarias, el estrés con el que viven estos maestros es fuerte. ¿Cómo te enfrentas a 50 alumnos que viven en circunstancias de dificultad, que no tienen otros lenguajes para comunicarse más que la violencia, además tienes que rendir frutos porque luego viene la evaluación y otra vez a poner en evidencia las deficiencias terminales? Y ahí viene otro problema. ¿Cómo evaluamos la educación? Por el momento las evaluaciones son fundamentalmente cuantitativas. Privilegian el resultado y no el proceso. No toman en cuenta el contexto cultural de la enseñanza aprendizaje y poco se usan para corregir.

Necesitamos atender las necesidades de formación de los maestros y atender los retos del diseño curricular para un mundo global. Un maestro de aula que no ha tenido la experiencia del arte ni del acercamiento a los lenguajes digitales, difícilmente va a poder compartir la experiencia con sus alumnos. Por eso la formación de los docentes, elemento prioritario en el cambio educativo, debe incluir la incorporación de los artistas al proceso educativo, con formaciones en metodología y didáctica pertinente para el aula. Las escuelas profesionales de arte no los están formando como docentes para el aula. El vínculo entre maestros de aula, artistas y comunicadores es fundamental.

Muchos artistas están interesados en volver al reencuentro con los espacios educativos. Hay muchas escuelas que están interesadas en recibir al artista, entonces lo que necesitamos crear en el terreno de la gestión y de la política pública de la cultura y de la educación son los espacios para que esto suceda. No es fácil convertirse de pronto de ser artista a ser maestro porque hay una tensión permanente entre la capacidad de crear y la capacidad de enseñar, que no necesariamente pasan por las mismas lógicas.

Las redes tecnológicas pueden apoyar dichas formaciones y ayudar a romper el aislamiento de la escuela respecto del mundo del arte. En ese sentido, el canal 23 del Centro Nacional de las Artes. (<http://www.cenart.gob.mx/html/canal23p.html>) y la Red EDUSAT (<http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar2008/index.html>) son pioneros, pero hay que lograr la conectividad y la interactividad hacia la escuela. Eso no quiere decir que dejemos de insistir en la presencia física del maestro de arte, porque el contacto afectivo, con el proceso de la enseñanza, la manipulación de los materiales y la vivencia como tal, son irremplazables.

Necesitamos todos los espacios posibles de formación dentro y fuera de las escuelas. La generación de experiencias de educación por el arte, y en los lenguajes digitales, tarde o temprano darán lugar a nuevas prácticas educativas y culturales. No creo posible una transformación radical de un día para otro de nuestros sistemas educativos, porque éstos no se pueden transformar así, sería incluso irresponsable pretenderlo, quien los conoce más o menos por dentro lo sabe. Pero tendríamos que pensar como en la física cuántica, que desde las periferias es posible ir creando nuevos núcleos de transformación que den vida a otras sinergias, a un movimiento de partículas que den lugar a nuevos fenómenos. Vivimos una coyuntura sumamente interesante y prometedora. A pesar de todos los elementos adversos que tenemos, estamos ante desplazamientos importantes, desplazamientos y experiencias que pueden permitirnos acelerar el paso.

¿Cuáles son los retos?

Incorporar las artes en la educación pública, sobre todo en la educación básica, no a partir de una discusión de cuántas horas le vamos a dedicar, porque no es un problema de horas, aunque reconozco que es muy importante se destine más tiempo. Contribuir al tránsito de la transmisión a la interactividad y a la

hipertextualidad. Incorporar la alfabetización digital y promover la autonomía del estudiante como usuario de las redes.

Para ello, es necesario reconocer que estamos ante un debate de carácter epistemológico, antropológico o filosófico en el sentido de la hermenéutica.

La reforma educativa tiene que buscar una implicación de la visión y del pensamiento artístico en la enseñanza y en la conexión con el pensamiento científico, en busca de un pensamiento holístico que brinde otras maneras de relacionarse con la naturaleza, con nosotros mismos y con los demás. A final de cuentas esa es la función de la escuela. La capacitación de formadores en esta perspectiva es la tarea estratégica.

Abrir la escuela al arte y a la cultura digital significa crear otras formas de conocimiento y de socialización, otros lenguajes con los cuales podamos comunicarnos en un espacio urbano que vive bajo una tensión permanente y en donde la diversidad cultural es la trama en la que nos movemos todos los días.

Referencias

- Aguirre Arriaga, Imanol. 2005. *Teoría y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Barcelona: Octaedro/EUB/ Universidad Pública de Navarra.
- Alba, Alicia (ed.) 2004. *Posmodernidad y educación*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Bamford, Anne. 2006. *The Wow Factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Nueva York: Waxmann Münster.
- Eisner, Elliot W. 1995. *Educar la visión artística*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gardner, Howard. 2005. *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Jiménez López, Lucina. 2006. “Arte y Escuela: hacia la construcción del debate”. En *Políticas Culturales en Transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Sur, Dirección General de Vinculación Cultural.
- Lessing, Lawrence. 2005. *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Marpegán, Carlos María, et. al. 2000. *El placer de enseñar tecnología; actividades de aula para docentes inquietos*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Ogalde Careaga, Isabel y Maricarmen González Videgaray. 2008. *Nuevas Tecnologías y educación: diseño, desarrollo, uso y evaluación de materiales didácticos*. México: Trillas.
- Silva, Marco. 2005. *Educación Interactiva. Enseñanza y aprendizaje presencial y on-line*. Barcelona: Gedisa.

Transitio_MX01 Festival Internacional de Artes Electrónicas y
Video. 2005. México: CONACULTA/CENART.

DERECHO Y TECNOLOGÍA: LA APERTURA DE LAS APIS

JAVIER DE LA CUEVA

El siguiente texto trata sobre una nueva línea de investigación que acabo de comenzar y en la que me quisiera centrar en los siguientes años, además de la relativa a la propiedad intelectual y a las relaciones entre Derecho procesal y tecnología, cuyo exponente máximo son los procedimientos libres y la utilización de demandas distribuidas, y consiste en el análisis de los que son las *Application Programming Interfaces* (APIS) y su perspectiva inicial desde el Derecho.

●No he encontrado doctrina ni bibliografía jurídica previa sobre el análisis del objeto de estudio, por lo que he de solicitar perdón por los errores tanto de fondo como de conceptos en los que pudiera incurrir, dada la novedad de la disciplina que quiero tratar. Me encuentro ante un campo virgen y, ante el mismo, me veo obligado a realizar preguntas que todavía siguen sin responderse.

Para empezar, creo que el tema de la propiedad intelectual ya no es relevante, si bien seguimos discutiendo sobre propiedad intelectual, y quiero matizar esta afirmación: la propiedad intelectual no es relevante desde el momento en que tenemos un medio, que es el de Internet, donde es absolutamente imposible dotar al Derecho de propiedad intelectual de eficacia. ● Sabemos que el Derecho se manifiesta en tres planos: el primero de ellos es la Justicia, objeto de la Filosofía del Derecho; el segundo es la validez de la norma, objeto de la Ciencia del Derecho; el tercero es el plano de la eficacia, objeto de la Sociología del Derecho. ◆ Desde el momento en el cual la propiedad intelectual de un objeto material ha sido transformada en la propiedad de una lista de unos y ceros, la única manera de poder hacer eficaz la propiedad intelectual de los objetos que se distribuyen en las redes es estableciendo un sistema de controles de los mismos que atendería contra unos derechos de superior jerarquía, los derechos fundamentales. Esto es: interviniendo las comunicaciones entre los ciudadanos. ◆

Derechos de autor Frente a la postura de Arteaga, o la más ambigua de Boeta, para de la Cueva no cabe duda de la inoperancia de la actual Ley de Propiedad Intelectual para dar cuenta de las prácticas generadas por las TIC.

Derechos de autor Como ilustran ejemplos ofrecidos por Barrios y Domínguez, aquí se da de nuevo una limitación a las prácticas hechas posibles por las TIC por parte del marco legal vigente, hasta el extremo de poder violar derechos fundamentales. Algo que también apuntan Jiménez y Nivón.

Por tanto, tendremos que hacer una valoración sobre si lo que queremos es continuar con una estructura jerárquica en la que primen los derechos fundamentales o, si por el contrario, para lograr una eficacia en la protección de la propiedad intelectual tradicional y su gestión, deberemos permitir que las redes se monitoricen. ■ La monitorización es la única solución técnica habida cuenta de la ineficacia demostrada por los DRM (*Digital Rights Management*). ■ En dos días se *crackea* cualquier sistema de protección (y utilizo bien la palabra *crackear* y no la palabra *hackear*). Por ello es por lo que parto de la hipótesis de que es imposible dotar de eficacia a la defensa de la propiedad intelectual en el mundo de las redes.

Obviamente, reconozco que esta postura es crítica, pero intento fundamentarla en la tecnología existente, en sus posibilidades, y en lo que la realidad nos está demostrando. ● Ya ahora de lo que se trata, dado que vivimos en un mundo en el que se tiende a hacer dinero, es responder a la pregunta de cómo hacer dinero con unos medios en los que ya no existe la propiedad intelectual. ● El ejemplo que siempre señalo es el mundo de los abogados: el código que utilizamos es totalmente libre. El artículo 13 de

■ ■

Derechos de autor Nivón, pero especialmente Miracle y Vidal, apuntan lo excesivamente restrictivo de los DRM, cuando no su ilegalidad.

● ●

Derechos de autor Ésta es una cuestión recurrente, pues quienes defienden la vigencia de los derechos de autor lo hacen subrayando que benefician económicamente a los creadores. ¿Qué ocurriría si ya no siguiera vigente la legislación? Ilich, Nivón, Rodríguez y Yúdice ofrecen respuestas distintas a las de, por ejemplo, Arteaga y Boeta.

la Ley de Propiedad Intelectual española dispone que no existe propiedad intelectual sobre las normas jurídicas ni sobre las resoluciones. Esto trae causa histórica ya desde el Código de Hammurabi y la Ley de las XII Tablas. No es nada nuevo. Los pontífices ceden las fórmulas jurídicas y éstas se exponen para su conocimiento público. Comienza entonces una nueva profesión, la de abogados, esto es, la de aquellos que abogan por otro y a través de un código libre, el del Derecho. Existen numerosas personas que viven de esta disciplina: abogados, procuradores, políticos, funcionarios públicos, notarios, registradores, policía, funcionarios de prisiones...

Por tanto, cuando se nos pregunta de qué van a vivir los autores si no existe la propiedad intelectual, la respuesta es: de lo mismo que viven los abogados en un mundo en el que no existe dicha propiedad intelectual.♦Ello, sin perjuicio de entender que es una pregunta mal formulada porque en la actualidad los autores viven de lo que pueden, que es lo que siempre ha ocurrido, demostrándonos el actual modelo de gestión de propiedad intelectual su falta de eficacia, ya que el número de autores que ingresan en concepto de derechos de autor más que el importe del salario mínimo profesional es aproximadamente del 4 por ciento.♦

En el nuevo modelo de mundo en el que estamos, una de las empresas de mayor capitalización bursátil se denomina Google. Todos conocemos cómo es el funcionamiento de Google: es

Implicaciones sociales Si bien los derechos de autor deben favorecer a los creadores, lo cierto es que las regalías que les generan son notablemente exiguas. Andújar, Carrillo, Ilich, Nivón y Yúdice ilustran esto.

una empresa que está regalando un producto consistente en un buscador. Nadie jamás pensó que regalando algo se pudiera hacer dinero. Este es un vivo ejemplo del modelo económico, y sin propiedad intelectual, en el que se está convirtiendo la red. Por tanto, debemos pensar cómo debe realizarse el desmantelamiento de una industria obsoleta de la misma manera como, en su momento, se desmantelaron los altos hornos, toda la fabricación de objetos y productos donde China ha venido a derrocar el sector, o el sector de los astilleros donde los armadores hoy en día encargan sus buques a Corea. Nos encontramos con Google. ¿Y qué es lo que hace Google? ¿Qué es lo que hacen Yahoo, Facebook, Delicious, YouTube, entre otros? Todas las *web* con proyección de servicio universal abren sus APIS.

Pero, ¿qué es una API? Previamente a entrar en materia, debo referirme a un problema que siempre tenemos entre personas de leyes e informáticos, ingenieros informáticos o expertos en Ciencia de la computación. Se trata del problema del entendimiento. ¿Cómo nos podemos entender en términos que sean aptos para comunicarnos entre todas las partes? La aproximación entre estas disciplinas es muy necesaria sobre todo cuando nos hallamos en plena construcción de la arquitectura informática de los derechos fundamentales. Los informáticos nos mencionan que la Justicia no es matemática, por lo que es imprevisible; a lo que nosotros decimos que, afortunadamente, así debe ser porque esa existencia de casuística es la que permite buscar la Justicia en cada caso concreto. Por otra parte, cuando desde el mundo de la Justicia o de los juristas nos acercamos a la informática, nos encontramos un mundo tan alejado de nuestro entendimiento o campo de actuación que simplemente el mero conocimiento de lo que es el objeto de estudio de la Ciencia de la computación es impactante. Cuando nos encontramos con una terminal en negro, una consola con un *bash* en un sistema operativo GNU/Linux, los juristas no sabemos qué hacer.

La arquitectura de los derechos fundamentales no puede estar en manos de personas cuyo conocimiento de lo que son los derechos fundamentales no es el adecuado. No quiero decir que el conocimiento de los científicos de la computación sobre los derechos fundamentales no sea bueno, quiero decir que son expertos en otras cosas.

Como muestra de un sistema de pensamiento erróneo, nos vale un ejemplo local: el sistema Lexnet, proyecto de comunicaciones electrónicas entre los intervinientes en un proceso judicial. Este sistema está implantándose actualmente en España como herramienta de comunicación entre los profesionales de la Justicia, y a través del mismo deben presentarse los escritos. Si bien una consagración necesaria en el modelo político actual lo constituye el principio de separación de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial, sin embargo, mediante el sistema Lexnet los escritos de las partes han de depositarse en un servidor que se halla en el Ministerio de Justicia. ■Hasta ahora, los escritos de las partes han de presentarse en una ventanilla que depende de los Juzgados y si defendiéramos que se presentasen en papel en una ventanilla del Ministerio de Justicia, nos echaríamos las manos a la cabeza porque al Ejecutivo, bajo ningún concepto, ha de interesarle qué casos lleva cada abogado. La arquitectura topológica configurada por Lexnet supone derivar al Ejecutivo una información acerca de la profesión letrada que puede

Derechos de autor La desterritorialización, discutida entre otros por Andújar y Barrios, y su complejidad para la legislación, nos presenta aquí un ejemplo tal vez doméstico, pero ilustrativo de las implicaciones sociales o institucionales que las TIC traen consigo.

vulnerar su independencia. Este diseño implica que alguien no se ha enterado de algo que es absolutamente básico y es por ello que se requiere una mirada más profunda a las APIs. Es ejemplo, asimismo, de la necesaria colaboración entre juristas e informáticos.■

Las APIs

Una API supone una instrucción mediante la cual un usuario de un servidor de Internet puede solicitar y obtener un dato o un servicio de dicho servidor. El usuario hace una llamada que le es respondida por el servidor. La llamada puede ser una petición de datos o una entrega de los mismos. Para explicarlo mejor, intentemos un ejemplo:

Imaginemos una máquina expendedora de pan como único producto pero que tiene varios estantes con diferentes clases de pan. En la parte frontal tiene una ranura para introducción de monedas, unos botones para elegir el tipo de pan y un casillero por el que se puede recoger el pan pagado y escogido.

Imaginemos ahora que el propietario de la máquina publica unas especificaciones de cómo colocar otra máquina justo delante de la expendedora de pan y cómo conectar ambas máquinas. La nueva máquina expende embutido y tiene los mismos tres módulos en su parte frontal (ranura para el dinero, botones para elegir el embutido y casillero de salida). A su vez, la máquina de embutido tiene en su parte trasera tres conexiones para la máquina de pan, a la que traslada las órdenes recibidas del usuario. La conexión entre la máquina de pan y la máquina de embutidos es una API.

La máquina de pan puede llamarse Google Maps y la máquina de embutidos puede denominarse Dirección General de Tráfico (DGT). La *web* de la DGT muestra los atascos de nuestras carreteras sobre un mapa proporcionado por Google, lo que supone que un órgano estatal se halla prestando información a sus ciudadanos

utilizando las APIs que una empresa privada proporciona sin recibir contraprestación directa y sin intervención de la propiedad intelectual. Delante de esa máquina expendedora de embutidos puede, a su vez, conectarse otra máquina, ésta vez de salsas. Y así sucesivamente.

●Esta apertura de las APIs es lo que está actualmente produciéndose en Internet. Mientras esto ocurre, los juristas seguimos hablando de propiedad intelectual pero los técnicos se hallan a cuatro cuadras por delante de nosotros, las personas de leyes. Si bien el mundo informático no entiende de la arquitectura de los derechos fundamentales, sí entiende perfectamente de otras cuestiones, por ejemplo de los modelos distribuidos P2P, que han arrasado los sistemas en los que el Derecho había depositado suma confianza y los ha hecho devenir ineficaces.●

La velocidad de los desarrollos puede también explicarse mejor con un hecho concreto: a los cuatro días de publicar Google su producto Pychart y sus APIs, una persona puso a disposición pública el proyecto Pygooglechart, que permite utilizar en lenguaje Python las APIs proporcionadas por Google en su producto. Mediante Pychart los usuarios pueden generar gráficos para visualizar cualesquiera datos que el usuario tenga por conveniente; mediante Pygooglechart se tiene acceso a generar los gráficos, pero esta vez no entrando en una *web*, eligiendo los parámetros, etc., sino mediante la interacción directa con un programa escrito por el usuario.

Derechos de autor Aquí se plantean resumidamente unas prácticas de las TIC que ponen en entredicho al actual marco legal. Divergencias entre la necesidad de reformarlo, o no, están planteadas en distinto grado por Andújar, Arteaga, Barrios, Boeta y Jiménez.

En lo referente a la regulación jurídica de las APIs, como ya se ha mencionado la propiedad intelectual está ausente, rigiéndose las relaciones entre el oferente del servicio (el servidor) y el usuario del servicio (el cliente) mediante lo establecido unilateralmente por el servidor en unas condiciones incluidas en *Terms of Services*. Este sistema regulatorio nos plantea unas cuestiones:

- ¿Qué ocurre si Google desconecta sus servicios? ¿Cuáles son las consecuencias para la Dirección General de Tráfico? Esto no está regulado por la Ley.
- ¿Es necesaria una estandarización modelo *General Public License* (GPL) de los *Terms of Services* de los servicios prestados por las APIs?
- ¿Hasta dónde debería conocerse el código informático interno (capa profunda) del que la API supone un código público?
- ¿Cómo establecer garantías para que no desaparezcan los servicios prestados por la que podemos denominar capa profunda?
- ¿Existen motivos legales para imponer unas determinadas topología y arquitectura tecnológica a los servidores que ofrecen las APIs?

El Derecho ni siquiera se ha asomado todavía a esta problemática. Las preguntas siguen planteadas sin que hasta la fecha obviamente se hayan podido dar o atisbar respuestas adecuadas.

Las APIs públicas

Además de las APIs de origen privado, por provenir de compañías mercantiles, linda con estas cuestiones algo que nos atañe directamente: los denominados e-gobierno y e-democracia.

En la actualidad, el sistema democrático establece un sistema de voto cíclico temporal para la elección de los representantes.

Asimismo, existe división territorial estatal, que en nuestro caso es el Estado central, las Comunidades Autónomas y el municipio.

Estas dos cuestiones deben ser redefinidas a la luz de las posibilidades tecnológicas. Dadas las posibilidades que ofrece la red, ¿siguen siendo válidos los motivos para mantener un ciclo de 4 años o para no delegar decisiones en los habitantes de un barrio, de una calle o de una manzana de casas? Las decisiones tomadas por estos núcleos más pequeños pueden alcanzar a temas de iluminación (colocar una farola en un lugar más adecuado), de poda de árboles o de cualquier otra naturaleza que afecte a ese colectivo y del cual el mismo tenga un conocimiento directo de los hechos dado que habita en el lugar.

Para redefinir los ámbitos competencial y territorial de la acción política y práctica administrativa, así como para hacer más eficaces herramientas para ser usadas por los juristas y por los ciudadanos, debemos preocuparnos del desarrollo de APIs para al menos los siguientes campos:

- Información del iter completo de la producción normativa.
- Acceso a resoluciones y gestión de escritos de procedimientos judiciales.
- Acceso a los sistemas registrales.

Una vez filtrada la información para permitir su acceso de forma que se respete la normativa de protección de datos y derechos a la intimidad y otros relevantes, ésta debe ponerse a disposición de los ciudadanos de una manera determinada: estructurada de forma que pueda ser fácilmente utilizada. Si antes mencionábamos “Haz la ley y déjame el reglamento”, hoy se puede afirmar para obtener igual requiebro en la legítima aplicación de las leyes otro aforismo: “Haz la ley y el reglamento y déjame la aplicación informática”. Si, por ejemplo, en una aplicación informática para efectuar la declaración de la renta

no se incluye una casilla por deducciones por hijo, de nada habrá valido la norma o el reglamento jurídico que regula tales deducciones. La aplicación de la ley se ve condicionada por el diseño del *software* utilizado para las comunicaciones entre el Estado y el administrado.

La metodología *hacker* implica que una misma línea de código no ha de ser escrita dos veces. La aplicación de este mandamiento a los tres campos aludidos implicaría una mayor eficacia en la gestión de la información.

Hasta que una norma legal se publica en el Boletín Oficial del Estado, pasa por sucesivos órganos y se ve enmendada numerosas veces. Posibilitar un rastreo del texto de la norma en su estado actual hasta sus orígenes, incluyendo sus sucesivas redacciones y enmiendas, así como los sujetos proponentes de la enmienda y las fechas de cada una de las mismas no es difícil si se realiza en origen una estructura semántica de la norma, que coincidiría con las ya recogidas en las Directrices de técnica normativa. Este mero cambio en los procedimientos de gestión de información llevaría aparejado un ahorro brutal de tiempo en la comparación de normas jurídicas que todo estudioso o investigador del Derecho sabe que continuamente está realizando. Una de las actividades típicas consiste en el análisis de la evolución de la literalidad de una norma y con este sistema de estructura de la información resultaría trivial ofrecer distintas perspectivas para mejorar la visibilidad de los cambios.

Igual ocurre con las resoluciones judiciales: ¿por qué hemos de visitar una *web*, buscar una norma, copiar y pegar la parte que necesitamos si con una API podríamos tener la información en nuestro ordenador simplemente con la ejecución de un comando? E, igualmente, con respecto a las informaciones obrantes en registros públicos: la inexistencia de unas APIs de las que obtener datos de consejeros de una sociedad, por ejemplo, nos obligan a idénticos actos: entrar en la *web* del Registro Mercantil, realizar

una búsqueda de la sociedad en cuestión, verificar los consejeros y copiar y pegar los datos en el documento objeto de nuestra producción.

La tecnología con la que se pueden construir las APIS del sector público existe desde hace tiempo, pero su desarrollo por parte de los poderes públicos no está en la actualidad siendo el correcto. El sistema Lexnet antes citado o el desarrollo que tuvo la página *web* del Congreso de los Diputados son ejemplos de cómo no se han de hacer las cosas. De nada sirve un desarrollo equivocado en su topología como en la posibilidad de extracción de la información. Volcar la información en Internet sin una mera estructura semántica obliga a desarrollar procedimientos de minería de datos que impiden la eficacia en el tratamiento de la información, sin perjuicio de las horas necesarias para la verificación de lo acertado de la información.

◆La información fuente en estos casos tiene una característica común: el generador de la misma es el Estado y el dinero con el que se genera y pone a disposición de los ciudadanos es un dinero público, por lo que justo es que se reciba por lo que se paga. Las administraciones públicas y demás órganos del Estado son los grandes gestores de información, como nos recordó Herbert Simon, y si la información se trata *ab initio* ya de una manera estructurada, se facilita la eficacia de la gestión del modelo. Esta estructura es indiferente si se realiza desde XML o desde bases de datos, puesto que la obtención del esquema de

Derecho a la cultura El caso del derecho al acceso a la información pública y cómo la legislación de derechos de autor parece poner trabas a su ejercicio es abordado también por Andújar, Boeta y Nivón.

los mismos es trivial en cualquiera de los dos casos. Y, siguiendo con las APIs públicas ya fuera del terreno de la estricta práctica jurídica, existen muchos otros modelos cuya implantación comenzaría a ser necesaria para garantizar la transparencia de los agentes del sistema político, como pudieran ser las cuentas de los partidos políticos o del sistema financiero público, mediante la implantación de un sistema de publicidad obligatorio *online* que permitiese el tratamiento de los datos a través de APIs ya que se produce una desigualdad en la eficacia de los posibles análisis si los datos son en papel, en pdf o en una base de datos.♦

Para finalizar, hemos de reflexionar sobre lo que está ocurriendo: el valor se está trasladando desde la propiedad intelectual hacia la prestación de servicios a través de la programación de APIs que eluden la problemática de los derechos de autor para regularse por un clausulado unilateral. Si bien la aceptación del clausulado en las relaciones entre empresas y usuarios pertenece al ámbito privado, no debemos olvidar las situaciones en las que el usuario es un organismo público ni tampoco las situaciones en que la API vertebrada una relación entre la Administración y un administrado. Ésta es la forma en que se está produciendo la revolución tecnológica. Y el análisis de estas cuestiones debe ser el objeto de nuestra atención.

TRAS LA MULTITUD DISTRIBUIDA, ENJAMBRES DE PARTÍCULAS

(ENSAYO DE REFLEXIONES A POSTERIORI)

RICARDO DOMÍNGUEZ

“Todo lo que leas o hayas leído, pienses o hayas pensado,
inventes y sepas o pienses que sabes, ha sido creado por el Plagiario”.

Utopian Plagerist Inc. (2010)

“Hemos funcionado siempre bajo el *infinity setting* de Xerox”.

The Savage Network (2012)

1.0 Tras la multitud distribuida: 2050

Entonces:

No mucho después del desvanecimiento de la vieja Web 4.0, ocurrió inesperadamente (por supuesto) un nuevo cambio de paradigma. Cuando la información sutilmente evolucionaba desde querer ser “compartida” hacia querer ser “pagada”, hacia

querer “vivir” en exceso como cualquier otro adolescente con dinero y tiempo de sobra—las redes abandonadas fueron incapaces de crear cortafuegos para impedir el mega-colapso de la Web 4.0 y los últimos enclaves de humanos simples y viejos renunciaron a la tarea de no mutar— era el tiempo de las partículas y el *hackeo* de la materia. O bailabas al son que tocaba o te desvanecías: los viejos juegos en red habían caducado.

Ahora:

El *hackeo* de la materia por enjambre de partículas¹ está ahora recreando la multitud como nueva etapa algorítmica del contrato social —cerca de atractores extraños los átomos exhiben trayectorias nuevas, basadas en comportamientos afectivos de simpatía, apego, vergüenza, orgullo dominante, sumisión humilde y una abundancia de humor colectivo que es infinitamente exigente. Hoy entendemos que la segunda etapa del nanosocialismo está emergiendo de viejos productos basados en el Bionanochip 7 que rápidamente confluyen en nuevas formas de altruismo recombinante, desplazándose desde agrupamientos económicos y tribales hacia una interdependencia tecnológica colectiva, desde el capitalismo antinatural del Imperio hacia las canciones *sinthomestizas* de la-vida-como-arte-en-común:

Con el capitalismo de partículas—el intento de mercantilizar la materia en sus dimensiones más complejas— irrumpe otra vez la vieja contradicción (...) entre la política de la mercantilización y los límites del conocimiento humano. La pregunta es: ¿puede el capital forzar la conformidad de la materia —y de sus intérpretes humanos— a la lógica de la mercancía o será la materia misma —junto con sus intérpretes humanos— la que fuerce una mutación fatal en el capital? ¿Resultará el encuentro entre la lógica “avanzada” de la ciencia y una lógica del capitalismo “avanzado” en algo más familiar para los historiadores del arte que para los historiadores de la ciencia o de la economía en la medida en que se despliegue la lucha entre las facciones “avanzadas”? (Dr. Keith Sanborn. *The Spectre of Particle Capitalism*, 2007, <http://pitmm.net>)

2.0 Después de la Matrix: tácticas post-mediales 2004

En cada nueva etapa del panorama tecnológico, mediante tácticas post-mediales, artistas y activistas han desarrollado contra-gestos para desestabilizar la matriz neoliberal. Tales proyectos intentan abrir el debate público en torno a problemas que enfrentamos todas y todos con la privatización invisible de la vida. Esta presentación delinearé algunos de los proyectos que desde el año 2000 se han concentrado en la cuestión del control global de la propiedad intelectual, obligándonos con ello a reconsiderar la pregunta: ¿a quién pertenece la vida?

Vida pública/espacio público

“¡Se ha metido usted con las fuerzas primordiales de la naturaleza, Mr. Beale!”

Network, 1976

●El 10 de octubre de 2003 la población vienesa despertó para recibir la noticia de que Karlplatz había sido vendida a Nike y se llamaría en adelante Nikeplatz. Esto era parte de una estrategia comercial de Nike para integrarse no ya como una tienda más en el centro comercial sino como una forma de espacio cotidiano. En los años por venir, Nike “zumbaría”² por las calles, las plazas, los parques y los bulevares del mundo. Tras la confusión, la mayor parte de las y los ciudadanos vieneses expresaron su molestia por

Derechos de autor Este caso ilustra cómo el ejercicio legal puede inhibir prácticas simbólicas de crítica y contestación. Barrios, Ilich y Miracle ofrecen otros casos de “acoso legal” a prácticas artísticas de similar perfil.

no haber sido consultados para vender el zócalo de la ciudad a una multinacional.

<http://www.0100101110101101.org/home/nikeground/index.html>

En pocas horas, la prensa descubrió que esto era una *performance* post-medial, incluyendo la caseta de información Nikeground que apareció ese día en la plaza ofreciendo detalles del monumento “Swoosh” que sería construido en el corazón de la nueva Nikeplatz. Inmediatamente, Nike denunció la intervención. “Estas acciones han ido más allá de una broma. No se trata solamente de una travesura, es una violación de nuestro *copyrighty*, por lo tanto, Nike emprenderá acciones legales contra los instigadores de esta falsa campaña.” El 14 de octubre, Nike envió un requerimiento judicial de veinte páginas exigiendo el retiro inmediato de cualquier “referencia a material con *copyrighty* y que la actividad relacionada con Nike cesara inmediatamente. De no cumplirse con este requerimiento Nike demandará 78.000 euros por daños.”●

Rápidamente, el colectivo 0100101110101101.org y sus colaboradores decidieron ignorar el requerimiento y declarar que el proyecto Nikeground continuaría hasta el 28 de octubre de 2003. Los artistas y su representante legal fueron consistentes al declarar que Nikeground era una *performance* artística y parte de una práctica contemporánea que “siempre ha utilizado como tema símbolos de poder de la sociedad de su tiempo. Nike nos invade con productos y anuncios y luego nos prohíbe usarlos creativamente.” ◆La corte vienesa rechazó la petición, por parte de Nike, de un requerimiento provisional, aduciendo que la oficina principal de Nike International no estaba en Austria sino en los Estados Unidos, con lo cual tendría que pagar el proceso

judicial. Nike entonces detuvo sus acciones legales contra Nikeground.♦

Nikeground.org de 0100101110101101.org generó un teatro hiperreal que cuestionaba el poder de la marca registrada en el ímpetu de expansión de los mercados transnacionales, creando un contra-espacio en la imaginación social. Como sucede con la mayoría de las tácticas post-mediales, Nikeground se apropió del hecho social colectivo de que la marca ha cercado el espacio mental y social de la vida cotidiana. El espacio creado por la *performance* –un espacio extra-alucinatorio– no era totalmente emancipador ni estaba completamente disciplinado, sino que consistía en una extraña perturbación que permitía a la imaginación responder al exceso con exceso. Un proyecto tal posibilita que las últimas zonas de la cultura pública, empujando el deseo más allá de la ficción, retomen el control simbólico de la imaginación de manos de la fuerza global de las leyes de Propiedad Intelectual.

Texto público/derechos públicos

“Nos gusta la no ficción, y vivimos en tiempos ficticios. Vivimos en un tiempo con leyes de una ‘propiedad intelectual’ ficticia que sirven a propietarios también ficticios de *copyright*. Vivimos en un tiempo de instituciones privadas ficticias que librarán, por razones ficticias, una guerra contra la piratería.”

- textz.org, 2004

Derechos de autor Esto ilustra la dificultad que en la práctica implica para las legislaciones nacionales el fenómeno de la desterritorialización.

Véase Barrios a este respecto.

■ En agosto de 2002 Sebastian Luetgert, fundador de textz.org, recibió por parte de la Fundación Hamburgo para el Avance de la Ciencia y la Cultura un requerimiento judicial por distribuir dos obras de Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* y *Fascismo y propaganda antisemita*. Para evitar mayores problemas, textz.org de inmediato retiró los textos de su sitio *web*. El proyecto textz.org empezó en marzo de 2001 como continuación de los movimientos plagarios que abarcan desde el Situacionismo hasta los actuales gestos *copyriot*.

Textz.org es una acción de cortar-y-pegar desarrollada para descargar textos seleccionados en ASCII (el código estándar para el intercambio de información). Obras enteras de filosofía, teoría, ficción y poesía, desde los clásicos hasta las contribuciones digitales más recientes, están disponibles para el placer de cualquier lector.

<http://ftp.fortunaty.net/com/textz>

En diciembre de 2003, Luetgert enfrentó una orden de aprehensión por presuntos daños a la Fundación Hamburgo por no haber liquidado 2.300 euros relacionados con la copia no autorizada de los ensayos de Adorno. Por no pagar, Luetgert tendría que pasar un tiempo en la cárcel. Como respuesta, Luetgert envió una carta al iluminado dirigente de la Fundación Hamburgo, Jan Philipp Reemtsma, solicitando una beca de 2.300

Capital cultural Este caso plantea claramente el conflicto entre quienes detentan los derechos patrimoniales de una obra y el libre acceso a la cultura. ¿Qué debe prevalecer y a quién ha de beneficiarse? Boeta plasma este conflicto entre dos derechos fundamentales: el de autor y el de acceso a la cultura.

euros para pagar su deuda y así evitar ir a la cárcel. La petición fue denegada y el caso sigue pendiente.■

De acuerdo con la naturaleza de las tácticas post-mediales, se inició una veloz campaña encaminada a terminar con el poder absoluto de los “propietarios” de *copyright* y sus abogados para controlar lo que el público puede archivar, compartir y leer. Dos declaraciones compusieron el núcleo de esa campaña: primero, que el texto mismo desde siempre se ha resistido al espacio legal de la Propiedad Intelectual; segundo, que Internet sortearía el cerco legal no sólo del texto de Adorno sino de todos los textos, desde la Biblia de Gutenberg hasta *Imperio* de Hardt y Negri. Aquí nuevamente se hace explícito el gesto de resistencia que con su propio exceso va más allá del exceso neoliberal en su “Guerra contra la Piratería”.

El poder del gesto de compartir públicamente impide al concepto mismo de propiedad incluso consolidarse antes de ser esquivado, o como advertía Bill Gates recientemente, “un tipo de comunismo moderno” acecha en el código del código mismo, un tipo de comunismo que siempre ha acechado en las economías del texto, en las economías de la vida.

Patentes públicas/vida pública

“La Bomba de Selección iBiology está preparando al cuerpo social para la internalización del sistema del libre mercado. Tus células están a la venta en el nuevo desorden mundial.”

Diane Ludin (ibiology.net), 2001

“(La Unión Europea ha adoptado un “derecho a la base de datos” que concede propiedad intelectual sobre los hechos, cambiando una de las premisas más fundamentales de la propiedad intelectual, a saber, que uno jamás podría poseer hechos, o ideas, sino sólo invenciones o expresiones resultantes de su intersección).”

science.creativecommons.org (2004)

El 16 de octubre de 1994, Día Mundial de la Alimentación, los campesinos iraquíes despertaron por el estruendo de otra bomba norteamericana, pero esta vez se trataba de una bomba de patentes. Sigilosamente, Estados Unidos había pasado una nueva legislación que impedía a los campesinos iraquíes conservar sus semillas y efectivamente traspasaba estas últimas a corporaciones trasnacionales. Un elemento más había sido agregado a la base de datos del Reino de la Biopiratería. La artista y poeta Diane Ludin y su equipo Motor de Patentes iBiology (i-BPE) han estado rastreando el núcleo de las bombas de patentes desde el 9 de diciembre de 2001, desarrollando réplicas maliciosas de las bases de datos de la U.S. Patent and Trade Mark Office y de la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) que representa 18 bases de datos latinoamericanas. Por lo menos en los Estados Unidos la mayoría de las nuevas “boutiques” de biotecnología pagan hoy más dinero a sus abogados de propiedad intelectual que a sus científicos.

La base de datos i-BPE rastrea y reconstruye el sistema de patentes que está utilizándose para traducir la vida en un producto de “beneficio institucionalizado”. (En el ámbito genético, la ley de patentes norteamericana y la europea se han acercado peligrosamente a postular un derecho de propiedad intelectual sobre los hechos crudos –las Ces, Ges, As y Tes de una secuencia genética particular está abierta a una condición económica totalizada más que a la extensión del conocimiento científico). Ludin consideró que investigando la raíz informática de la actual manifestación real de la iBiology –la patente– la gente empezaría a entender la estructura de esta invisible bomba económica. El Motor de Patentes iBiology permite a las y los cibernautas no sólo visualizar la actual estructura de las patentes, sino también reclamar esas patentes para sí mismas o para otros: les permite re-patentar las patentes. Nuevamente, el exceso del exceso se torna contra-gesto importante de esta táctica post-medial,

mediante la visualización del proceso irracional en la base de la ofensiva transnacional, y mediante la ejecución del gesto aún más irracional de patentar la patente en tanto función poética.

● Como los otros proyectos de táctica post-medial, i-BPE tuvo un nacimiento difícil, en este caso como parte de un proyecto más amplio llamado *Kingdom of Piracy* (<http://kop.fact.co.ik/>) y comisionado por el Centro Acer de Arte Digital en Taiwan (un proyecto cultural de la enorme transnacional de computadoras Acer Group) lanzado el 9 de diciembre de 2001. *Kingdom of Piracy* buscaba desarrollar proyectos dedicados a las acciones de “piratería”, pero “no como aprobación de la piratería en tanto modelo de negocios”, sino como táctica de discurso intelectual y de intervención poética. ● En abril de 2002 Acer cambió de opinión y descolgó el proyecto de la red. Además, pidió que se cambiara su título y exigió derechos editoriales a los artistas, todo lo cual ocurrió en el contexto de una iniciativa anti-piratería en Taiwan. La exigencia fue rechazada por el equipo curatorial, Su Lea Cheang, Armin Medosch y Yukko Shikata. Acer rehusó entonces liberar los fondos que había prometido a los artistas, quienes no obstante pudieron reconducir el proyecto hacia otro servidor. *Kingdom of Piracy* e i-BPE debutaron en Ars Electronica el 7 de septiembre de 2002. Un año después, los curadores consiguieron hacer a Acer pagar todas las comisiones que se habían prometido en el contrato original.**

***Nota sobre los actuales beneficios post-genoma: los genes nuevos del emperador*

Derecho a la cultura Miracle explica el uso político de la piratería que desarrolla el Pirate Party en Suecia.

“En 1492, Cristóbal Colón daba tumbos por el mar Caribe en busca de India –escribió a casa para anunciar que los antiguos navegantes habían errado al pensar que la Tierra era redonda. Más bien, dijo, parecía un pecho de mujer, con una protuberancia en la cumbre en la forma inequívoca de un pezón –hacia la cual navegaba lentamente.”

Anne McClintock, *Imperial Leather*

“Objetividad, porque el nativo está siempre contra sí mismo.”

Frantz Fanon, *A Dying Colonialism*

En el centro del viejo imperio se encuentra la conquista de la mujer y de la reproducción –la nueva tierra es tomada, violada y obligada a parir una nueva economía. El nuevo imperio del bio-colonialismo está repitiendo la historia, sólo que esta vez Cristóbal Colón planta su bandera no en la playa de las tierras indígenas (que ha descubierto accidentalmente) sino en sus genes. Hoy la bandera ondea profundamente entre los pliegues de la bio-materia. El futuro en cámara rápida es un pasado re-robinado hasta el presente de ganancias post-genómicas.

El Proyecto del Genoma Humano, y en general la investigación genética, “plantea cuestiones de preocupación para los pueblos indígenas”, declara Debra Harry, directora ejecutiva del Consejo de los Pueblos Indígenas sobre el Bio-colonialismo, y prosigue, “ahora que se ha completado el proyecto de secuenciación, más científicos dirigirán su atención a la diversidad genética humana, lo que incluye coleccionar y estudiar el ADN de las personas indígenas. Es probable que esto resulte en patentes de la herencia genética indígena, incluso en manipulación que viole la integridad genética natural de sus ancestros.”

Los pueblos indígenas han sido los primeros en señalar la complejidad de los territorios que refieren a la pregunta por los bio-derechos de todas y todos. El bio-colonialismo desintegra los muros entre el afuera y el adentro, entre la sangre y el suelo, entre las micro-ecologías y las economías globales –aunque

la bandera del imperio ondee aún entre los dos mundos establecidos por Colón. El valor del Nuevo Mundo sigue atado al sueño del Viejo Mundo –esculpir espacios en beneficio del Viejo Mundo minando los cuerpos oscuros y sus tierras en busca de un nuevo oro genético. La diferencia entre la vieja bandera con su plegaria a Dios y la nueva bandera genómica es que esta nueva bandera está plantándose en la bio-playa con una plegaria al Estado Terapéutico y su llamado a “Salud para todos”.

El Dr. Jonathan King, profesor de biología en el MIT y miembro de la mesa directiva del Consejo por una Genética Responsable de Cambridge, Massachussets, declara en Trade Observatory.org (27/06/2000),

nos preocupa que el énfasis en las secuencias genéticas se utilice para deducir que los genes están en la base de una variedad de enfermedades y condiciones humanas, cuando en realidad, casi toda la evidencia establece que la mala salud no es en su mayor parte hereditaria, sino que se debe a agresiones externas incluyendo la contaminación, infecciones, dieta inapropiada, accidentes, estrés o perturbaciones sociales tales como la guerra.

King agrega que “prevenir el daño a los genes humanos por parte de elementos carcinógenos es una estrategia más efectiva de salud pública que permitir el desarrollo de la enfermedad y luego intentar terapia genética.”

Tanto el colonialismo como el bio-colonialismo elevan plegarias en nombre de los pobres de color oscuro. Si el primero rezaba por sus almas y porque el poder imperial pudiera salvarlas de sí mismas, el segundo reza para poder salvar a los nativos de los genes con que han nacido y porque el poder imperial pueda salvarlos de sí mismos. En cada caso quienes han cruzado los mares desconocidos soñando con nuevas tierras para el Imperio recaen en el “espacio genómico” del Otro oscuro como razón de la vida misma en tanto conquista. Como sucedió en los días

después de Colón, sucede en los días después del Proyecto del Genoma Humano —las naves esclavistas y su oro empiezan hoy a cruzar otra vez hacia la tesorería del Nuevo Imperio. Cada día la riqueza genética del Nuevo Mundo es añadida a las arcas en calidad de nuevas “verdades” biológicas a ser patentadas en nombre de los derechos (históricamente dados) del Imperio a la investigación científica:

Como todos sabemos, el genoma humano puede ser privatizado, no en beneficio de la salud humana sino en beneficio de las corporaciones. Ya se han presentado patentes, que después han sido abandonadas, para el ADN de poblaciones indígenas de las Islas Salomón y Panamá. La Oficina de Patentes y Marcas Registradas de los Estados Unidos (PTO) aprobó una patente de las líneas celulares de un hombre Hagahai de Papúa Nueva Guinea. La patente fue otorgada al Departamento de Salud y Servicios Humanos y a los Institutos Nacionales de Salud en marzo de 1994. Dos años después, estos Institutos cedieron la patente. No obstante, la línea celular está ahora disponible para el público en el American Type Culture Collection con el número ATCC: CRL-10528 Organismo: Homo Sapiens por 216 dólares la muestra. Es probable que esta tendencia continúe en la medida en que se identifiquen genes potencialmente rentables en las poblaciones indígenas. (<http://www.tradeobservatory.org/headlines.cfm?refID=16064>)

El Nuevo Imperio porta genes como signo de riqueza y verdad objetiva, y como repetición de su destino histórico. Tal como decretó Hegel, el progreso en el ámbito de la historia era posible porque desde siempre ha estado ya alcanzado en el ámbito de la “verdad”. El Nuevo Imperio planta su bandera ahora en la playa genética. El símbolo en esta bandera es “MR”. La marca registrada es la única “verdad” de este Imperio. Esta vez los y las nativas locales no permanecerán en silencio y lentamente rodearán a Colón mientras reza sino que lo enviarán de regreso desnudo, vistiendo sólo sus propios genes.

3.0 Qué hay de *Copyright vs. Copywrong*: 2007

◆“Los usuarios franceses que sean captados descargando películas o música pronto podrían ser desterrados de la web. Quienes compartan archivos ilegalmente enfrentarán la pérdida de su acceso a Internet gracias a un cuerpo anti-piratería recientemente creado y dotado de amplias facultades... el presidente francés, Nicolas Sarkozy, dijo que esto era ‘un momento decisivo para el futuro de un Internet civilizado’... El grupo francés de consumidores UFC Que Choisir fue más precavido. Dijo que el acuerdo era ‘muy duro, potencialmente destructor de la libertad, anti-económico y en contra de la historia digital’.”◆

“Francia revela plan anti-piratería”, 23 de noviembre, 2007,
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/7110024.stm>

“Haz lo que quieras, no hay derechos de autor, sólo deberes.”

Jean-Luc Godard, 1968

Para las historias precedentes de *artivismo* transversal, uno de los espacios de incubación más importantes fue el motor conceptual de los movimientos *copyleft*, *copyriot* y *copywrong*. Este último fue parte de una larga y clásica tradición de lo que nosotros llamamos, en *Critical Art Ensemble (Electronic Disturbance*, Autonomedia Press, 1994), el “plagio utópico”:

Por mucho tiempo en el mundo de la cultura se ha considerado el plagio como un acto malvado. Típicamente se ha visto como un robo de

Implicaciones sociales Prácticas hasta ahora lícitas de intercambio y préstamo sin ánimo de lucro se verán criminalizadas por nuevas modificaciones legales. Para Miracle, Nivón y Rodríguez, el potencial de las TIC se ve lastrado y penalizado.

lenguaje, de ideas e imágenes por parte de quienes carecen de talento y con frecuencia para la mejora de su prestigio o fortuna personal. No obstante, como casi todas las mitologías, el plagio se invierte con facilidad. Quizá sean más sospechosos quienes apoyan la legislación de la representación y la privatización del lenguaje, y quizá sean las acciones del plagiario las que, dado un conjunto específico de condiciones sociales, más contribuyan al enriquecimiento cultural. Antes de la Ilustración, el plagio era útil para la distribución de las ideas. Un poeta inglés podía apropiarse y traducir un soneto de Petrarca y decir que era suyo. De acuerdo con la definición clásica del arte como imitación, esta práctica era perfectamente aceptable. El valor real de la actividad residía menos en el refuerzo de la estética clásica que en la distribución del trabajo hacia áreas que de otra manera probablemente no lo habrían visto aparecer. Los trabajos de plagiarios ingleses, tales como Chaucer, Shakespeare, Spenser, Sterne, Coleridge y DeQuincey, son aún parte vital del legado inglés y permanecen hasta nuestros días en el canon literario.

El actual movimiento de privatización informática, compuesto por el *copyright*, las patentes y la propiedad intelectual, elimina el *nomos* post-contemporáneo (ley de las comunas) de los flujos culturales y busca destruir el fundamento clásico del intercambio de conocimiento y de invención. Así, la complejidad del plagio utópico se enmarca como una forma de insurgencia global de los códigos que derribará las torres doradas de la creatividad y de la ganancia. El plagio utópico es, por el contrario, parte de la condición noosférica³ que el jurista norteamericano Louis Brandeis propuso en su declaración de 1918: “En el imperio de la ley está que la más noble de las producciones humanas —el conocimiento, las verdades establecidas, las concepciones y las ideas— se vuelvan, tras comunicación voluntaria a los demás, libres como el aire para el uso común” (Int’l. News Serv. V. Associated Press, 248 U.S. 215, 250, 1918).

Los “comunes de la mente” forman parte de una historia secreta del conocimiento compartido, más allá de las ataduras de las fronteras del mercado neoliberal. Es hora de liberarnos de los cantos de sirena que la Organización Mundial del Comercio,

desde su búnker en Génova, no cesa de enviarnos en mensajes acerca del gesto *anti-copyright* como una declaración de guerra por parte de unas inexistentes Armas de Destrucción Masiva. Quien pueda pensar y compartir libremente a pesar de las brillantes botas de Propiedad Intelectual marchando sobre las supercarreteras y caminos mugrosos del mundo, que nos deje cantar la canción de Anon:

La ley encierra al hombre o a la mujer
Que roba el ganso a la comuna
Pero deja suelto al villano
Que roba la comuna al ganso

Pobres y desdichadas no escapan
Si conspiran para romper la ley;
Esto está bien pero ellos aguantan
A quienes conspiran para hacer la ley
La ley encierra al hombre o a la mujer
Que roba el ganso de la comuna
Y los gansos querrán una comuna
Hasta que vayan a robarlos otra vez

(Anon, 1821)

4.0 Disturbios públicos/Post-medios públicos: 2007

“Déjenos trabajar y jugar como si hubiera una apertura, una apertura como una reunión, como un encuentro donde algo pueda pasar, donde muchas cosas puedan pasar, donde haya enjambres de personas, comidas, vinos, algoritmos irreducibles, posibilidades no imaginadas, hermosos refranes que alimenten el mundo a la velocidad de los sueños”.

Ricardo Domínguez, o alguien casi como yo (2005)

Las tácticas post-mediales perturban el ágora de la política tradicional y el encuadre de la estética formal transformando ambas condiciones en prácticas de micro-acción dentro de los espacios acalambados del aquí y ahora, en gestos que reconfiguran los espacios específicos mediante acciones inmediatas que cambian y desestabilizan las principales zonas de poder. Estos proyectos post-mediales promueven una política de la cuestión que busca un lenguaje y un imaginario a través de (y más allá del) imaginario neoliberal. Hablan de otro modo de comunicación y evolución fuera del irracional mercado darwiniano. Estos proyectos irrumpen en los espacios abiertos de co-evolución y abren sueños. Constituyen espacios de emoción y pasión que son los registros vivientes de un contrapoder que el capital global nunca podrá subsumir completamente.

5.0 El libro de los espejos, el híbrido y la MALLA (un muy breve ensayo dentro del ensayo de 1997)

El Capital-Tardío-Tardío está atrapado por su propia reflexión, quiere ser original y copia, suave y duro, de arriba y de abajo, de velocidad y de inercia. La Rand Corporation busca jerarquías híbridas y redes, con altos mandos omniscientes y también con equipos distribuidos en red que funcionen como una MALLA interconectada de mando total y de total autonomía, sólo por el poder. La MALLA Híbrida tiene ahora muchos nombres: poder plano, poder suave, poder líquido, poder *ad infinitum*. El Capital Tardío-Tardío concuerda con Mao en cuanto a lo que este poder tiene que hacer: centralizar estratégicamente, pero descentralizar tácticamente.

6.0 Rebobinar hasta 1999

■ La emergencia de una nueva forma de dominación transnacional cuyo instrumento principal son los nuevos medios ha sido llamada *Imperio* por Hardt y Negri y ha resultado, por otra parte,

en nuevas formas de protesta en red. Como la Rand Corporation gusta decir: “toma redes combatir redes”. Las contra-redes crean una contra-lógica que perturba e invierte la lógica principal de la red moviéndose en contra, dentro, a través, en torno de ella y sustrayendo la condición del Imperio con una larga serie de gestos perturbadores como el Zapatismo Digital, el Hacktivismo, la Desobediencia Civil Electrónica, la Netstrike, los *tactical media*, el intervencionismo, etc. Todos estos horizontes de eventos fueron construidos sobre la base de encuentros posibilitados por el poder incrustado de los buscadores para distribuir, archivar e intercambiar información de modo horizontal. Los modelos colaborativos resultantes se basaron en rapidez de vinculación y traducción, lo cual tendió puentes entre textos e imágenes fijas, o más específicamente cavó túneles a través de los arcos de la “supercarretera” del propio Imperio. Muchos veían a los zapatistas como la vanguardia de una matriz preformativa que no estaba sujeta a las visiones del ejército estadounidense (de una “guerra social electrónica”) pero en realidad, como el primer rizoma trasnacional, aquello era mucho más afín a los métodos del conocimiento indígena y de la poética post-estructural que incluso antes de tener un nombre presionaban por una contra-lógica de movimientos alter-mundistas.■

La simplicidad del correo electrónico y la cultura del buscador se convirtieron en una herramienta para las interacciones *wetware*,⁴ vinculando profundamente las preocupaciones locales con los movimientos sociales a escala global. Las posibilidades colaborativas de este ambiente digital constituyeron un flujo abierto que funcionaba como una multiplicidad de conexiones porosas que pueden esquematizarse como sigue: como capas heterogéneas de descentralización somática a códigos (un campo biopolítico menor), como líneas y bordes que constantemente escapaban –como disturbio y rupturas– los sitios de mando y control y creaban aberrantes herramientas transversales:

Contra la hegemonía de la comunicación, Deleuze planteó estas ideas: ‘El asunto clave puede ser crear vacuolas de no comunicación, interruptores, para eludir el control’. Es decir: una cierta creatividad desligada de la comunicación que más bien rompería esta última estableciendo cavidades a través de las que no podrían pasar los mensajes o, en términos positivos, a través de las cuales pasarían demasiado bien. Un ejemplo de esto último sería un *hacking* estilo Deleuze que elude el control temporalmente sin destruir la red; más bien, la capacidad de la red para identificar al *hacker* es interrumpida por la creación de una vacuola... Un ejemplo de tal vacuola en tanto no comunicación sugiere formas más virulentas de ataques en red del tipo desarrollado por el *hacktivismo*, tales como la creación de disturbios mediante ataques de denegación de servicio (usar el *software* zapatista FloodNet que abarrotó los sitios y satura las líneas), redirigir los buscadores hacia sitios alternativos, reemplazar el contenido de los sitios (parodia y graffiti virtual), y gusanos y virus... cuya erradicación pueda requerir el cierre de la red. El resultado es un ‘Tiempo Fuera en Libertad’ y esto es un paso enorme más allá de la lógica infantilizadora de la personalización consumista y hacia el derecho a la reapropiación.

(Gary Genosko. *Felix Guattari. An Aberrant Introduction*)

Estas cavidades de descomunicación abajo/arriba crean rupturas asignificantes que ya no pueden ser representadas*** como encuentros sincrónicos –sino como constante *collage* y reforma que oscilan entre la comunicación afectiva directa de movimientos de masas (que podemos llamar Multitud Distribuida) y susurros no humanos de los enjambres de partículas que vienen por este camino.

7.0 Enjambres de partículas: ¿qué es el capitalismo de partículas? 2007

“El nanotejido es lo nuevo en moda y accesorios.”

Hugo Boss, 2005

“Patentar partículas hace que todo el mundo sonría por aquí.”

Harris & Harris Group, Nasdaq:TINY, 21 de septiembre, 2005

“Hay tres jugadores en el juego de la vida y la evolución: los seres humanos, la naturaleza y las máquinas. Estoy firmemente del lado de la naturaleza. Pero sospecho que la naturaleza está del lado de las máquinas.”

George Dyson, *Darwin Among the Machines*.

No estamos ya bajo el signo de la selección natural, ni de la selección social, la selección informacional, la selección genética o la selección artificial –estamos ahora bajo la fuerza de la selección de partículas. Todo lo que hay en el planeta, desde los aromas indígenas hasta los espacios públicos y nuestros átomos, marcha forzosamente hacia los filtros globales de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI). La matriz neoliberal, que comenzó a surgir plenamente durante los años noventa, se ha desplegado en tres etapas: el capitalismo digital/virtual, el capitalismo genético/de clonación y el capitalismo nanotecnológico/de partículas.

Cada una de estas etapas del tecno-capital está siendo integrada a través de una “armonización profunda” de la agenda global de la Propiedad Intelectual: leyes de *copyright*, leyes de marcas registradas y leyes de patentes. Es un proceso que comienza con la investigación y termina con el cercado de la propiedad, de patentar tecnología a patentar vida, de patentar información a patentar átomos y a crear Trans-patentes.*

**Definición de las Trans-Patentes*

“La vida nos posee”, próxima etapa de la propiedad desde abajo, las partículas empezarán a poseer corporaciones, las civilizaciones y aún nuestros sueños apocalípticos serán patentados por ensambladores de un solo átomo o por colectivos de átomos. Hacia finales del siglo tomarán el lugar de las estructuras humanas de propiedad las declaraciones de propiedad de partículas individuales. Todas las especies, la flora, la fauna, la tierra, el agua, el cielo, el espacio y el tiempo se hallarán bajo

los flujos trans-patente. Lo finito y lo infinito se harán parte de la condición trans-patente* que será establecida tempranamente por el capitalismo de partículas. “La vida nos posee” es el llamado a las ontologías extra-orden de las trans-patentes que son la brillante inversión por partículas de los patrones humanos de propiedad.

Si en el futuro inmediato el sector biotecnológico tomará el control de más del 40% de la economía mundial, la nanotecnología intentará apropiarse, a mediano plazo, del 60% restante. Si la biotecnología se ocupa de las moléculas de carbono, la nanotecnología se ocupa de los átomos de carbono. La vida está basada en el carbono. Los átomos que componen las moléculas que estructuran el ADN son átomos de carbono. Así, la nanotecnología tiene el potencial de comprender la tabla periódica entera.

La biotecnología es agua estancada en comparación con aquello que la nanotecnología puede apropiarse y explotar. En el mercado de capitales ya se revelan conexiones importantes entre la nano-biología y la nano-ingeniería. El desarrollo nanotecnológico se encuentra ahora donde la biotecnología estaba hace un cuarto de siglo. Esto no significa que tomará 25 años atraer el tipo de inversión de que goza el mercado genómico. Avances en otros campos científicos, especialmente la informática, significan que la aceleración de MNT (nanotecnología molecular) será grande.

La sociedad recombinada se entrega rápidamente al destino *nano-fest*. Como las redes digitales, la biotecnología se convierte en un evento secundario ante el próximo estadio de la sociedad de orden y control. Rápidamente cada uno de nosotros se tornará en subproducto de “vitaminas” artificiales de la Nanotecnología Molecular, de motores interdependientes de subensamblaje molecular y de “fechas de terminación” vinculadas. Seremos más que replicantes y menos que nada. El cruce entre el imaginario y la “Nanotecnología Molecular” (MNT) quizá está ya detrás de nosotros.

Los *tactical media*, los sectores bio-intervencionistas y de teoría crítica debían haberse implicado en intervenir en la nanotecnología desde finales de la década de 1980, cuando estaba por definirse por primera vez en el campo de la ingeniería, una zona de exploración más allá del modelo especulativo. A estas alturas ni siquiera el despotriqué de Bill Joy (co-fundador y Científico en Jefe de Sun Microsystems), “¿Por qué el futuro no nos necesita?”, que apareció en 2001 en la revista *Wired*, acerca de las ramificaciones de la nanotecnología molecular, hará algo más que alterar unos cuantos micro puntos de unos protocolos MNT del Foresight Institute.

*Rebobinar: Otro Final, 1997****

****Mapas (Una larga nota a pie de página)*

Diferentes mapas de información han sido dispuestos para nuestra inspección: frontera, castillo, bienes raíces, rizoma, panal, matriz, virus, red, etc. Cada uno crea una diferente línea de fuga, una forma diferente de seguridad, y un nicho de resistencia diferente.

Frontera: un paisaje digital lleno de vagabundos, vaqueros de datos en libertad, tribus de correo, rancheros de código y barones de banda ancha. La justicia ISP decide las leyes para su comunidad. Quienes excedan los límites de la localidad se hallarán a sí mismos en una infinitud sin leyes. En la frontera la única seguridad es la de unas cuantas URL de confianza, la lealtad de una máquina y la de mantener, en todo momento, el Virus Scan a la mano y cargado. En la frontera: cada vínculo para sí mismo y Microsoft contra todos.

Resistencia en la Frontera: ¡Bandidos! ¡No necesitamos ninguna maldita placa!

●Castillos: Éste es un espacio de fortalezas y jerarquías trascendentales, con fosas, altos muros y puentes levadizos. Los caballeros visten lo último en equipo bélico para proteger cuanto sea posible el flujo de mensajes y bienes entre las distintas fortalezas. La defensa más importante de un Castillo es la cantidad de “aire” entre el exterior y el centro del castillo. Lo que temen los Castillos son los caminos entre ellos. Cualquier cosa podría acechar en los oscuros bosques.●

Resistencia entre los Castillos: ¡Robin Hood! ¡Roba a los ricos y da a los pobres!

Bienes raíces: Esto es similar a donde estás ahora, mientras lees o escuchas estas palabras. El espacio, y cualquiera de sus intersticios, son poseídos o rentados por compañías transnacionales. Un montón de grandes anuncios vendiendo cosas, aburguesamiento de asilos para ciudadanos mayores, los ríos incesantes de personas sin hogar. Todos quieren leyes para proteger el bienestar del intercambio bajo el signo del control social. Dicen que quieren proteger a los niños. En este espacio, sólo se protege la mercancía.

Resistencia bajo el anuncio de “Se vende”: ¡Okupa el futuro! ¡Incendia el anuncio!

Derecho a la cultura Andújar dedica gran parte de su contribución a reflexionar sobre el conocimiento como castillo o fortaleza y a sugerir las nuevas formas “no blindadas” de producir y acceder al conocimiento que desde los centros de arte y cultura podrían desarrollarse en la actualidad.

Rizoma: Aquí los Cuerpos sin Órganos esquizofluyen entre raíces, hacen brotar flora, hoyos y deseo maquínico. Infinitos zarcillos entretejen el espacio, algunos espacios se endurecen y nunca más se mueven, algunos espacios se alisan y nunca se resquebrajan. Nada escapa la lucha virtual entre El Estado y La Máquina de Guerra. Aquí, la interconexión infinita gobierna toda posibilidad, ya sea como una línea de fuga territorializante o des-territorializante. No tienes opción.

Resistencia en la raíz: Conviértete en un cuerpo sin órganos y huele las flores.

El Panal: Un sistema de ondas tan estrechamente cohesionado que no hay diferencia entre cada segmento de la onda. Cada segmento es parte de una masa de ondas, un ENJAMBRE. El Panal es capaz de absorber cualquier cambio ya sea dentro o fuera del ENJAMBRE. Cada segmento de onda funciona como un ENJAMBRE, solo o separado de los otros segmentos. Cada elemento de un ENJAMBRE funciona localmente en dependencia paralela con el resto de la masa de ondas. El Panal y el ENJAMBRE actúan como uno, pero sólo en una dirección. Cada cambio en el ENJAMBRE se vuelve simultáneamente parte del PANAL. Cada segmento del ENJAMBRE es parte del PANAL, pero el PANAL no es parte del ENJAMBRE. Cada segmento del ENJAMBRE necesita que el PANAL sea parte de un ENJAMBRE, pero el PANAL no necesita ningún segmento específico de la masa de ondas para ser un ENJAMBRE.

Resistencia dentro del ENJAMBRE: ¡Usa el SWAT!⁵ Actúa a solas.

Matriz: Elementos simbióticos creando, moviéndose, ofreciendo la revolución permanente del código de Pandora. La Matriz es desequilibrio como invención, *aphanisis*⁶ como quanta informáticos, accidentes suaves y acción como cuidado –una

extraña política del cuerpo como un nuevo tipo de esperanza. Todavía la Matriz está sudando en las reservas de trabajo de la producción de velocidad. En calidad de rehenes, las matrices son tomadas por el bajo materialismo del Capital Tardío. Eres *wetware* para la incesante actividad del caos. La Matriz sigue acechando.

Resistencia en la Matriz: ¡Haz una fiesta! ¡Ponte en huelga!

Virus: Entre la complejidad y la contención, entre la diversidad y el control, entre el yo y el otro, fluyen bio-agentes. Los circuitos celulares conocen la diferencia entre los antígenos y los anticuerpos. Para ensamblar patrones de defensa, estos últimos filtran los tipos no idénticos. Los bio-agentes fallan cuando el Huésped reconoce al otro como a sí mismo. Carece de defensas contra sí mismo, o contra aquello que imita sus propios mensajes. La bio-informática entiende al yo, pero no al otro en tanto yo.

Resistencia al interior de la célula: ¡Haz una vacuna! ¡Entierra una aguja en la memoria!

Red: Operadores sin fronteras, hiper-redundancia, transferencia masiva construida sobre infinitas placas posteriores derriban los cuellos de botella hasta 0. Arquitecturas descentralizadas desde abajo, *mega-gigabit ethernets*, y contrafuegos de respuesta activa son el nexo múltiple de este espacio. Infraestructuras inteligentes posibilitan la emergencia de redes totales, microrredes y vínculos débiles. La seguridad de la red está siendo explotada por la demanda de comercio electrónico transnacional y de rutas de intercambio intercontinentales. Los roba-cuentas escanean vulnerabilidades, los archivos de reemplazo envuelven filtros de paquete, herramientas de monitoreo generan nuevos hoyos: *linsniff.c*, *sunkill.c*, and *latierra.c*. Vacíos en la red, creados por

sistemas de inteligencia militar, movimiento trans-corporativo, desarrolladores de *software*, usuarios finales, proveedores y la falta de una administración centralizada bloquean la posibilidad de una solución efectiva para la seguridad total.

Resistencia en la Red: ¡Desconéctate! ¡Toma las calles!

Notas

1. Más conocida en la literatura científica como *Particle Swarm Optimization* (PSO), es un intento de mimetizar y calcular el comportamiento de los procesos naturales. Se usan los términos “multitud”, “enjambre” y de forma genérica *swarm*, para referirse a cualquier conjunto de agentes o individuos que interactúan entre sí y con el medio que les rodea. El ejemplo clásico de enjambre lo representan las abejas en las inmediaciones de la colmena, aunque esta analogía se hace extensible a cualesquiera otros sistemas con una arquitectura y comportamiento social como grupo similar [Nota de la traductora].
2. *Swoosh* en el original inglés, en referencia al término inglés que da nombre al logo de Nike [N de la T].
3. La *noósfera* es la esfera de la conciencia humana y la actividad mental especialmente en relación con su influencia en la biósfera y en la evolución [N de la T].
4. En telecomunicaciones, *wetware* denota de manera estándar “aquel aspecto de cualquier organismo vivo que pueda ser tratado como un sistema de información”. En la jerga computacional, también conocido como *liveware*, *meatware* y PEBKAC (siglas para un Problema Existente entre el Teclado y la Silla), se refiere al usuario humano de la computadora y frecuentemente conlleva un efecto humorístico [N de la T].
5. Del griego *aphanes* (“invisible”) se utiliza en psicología para denotar la desaparición del deseo sexual [n de la t].

EL *COPYRIGHT*: INSTRUMENTO DE EXPROPIACIÓN Y RESISTENCIA

GEORGE YÚDICE

●En un mundo ideal, el *copyright* o derecho de reproducción de una obra¹ asegura que el autor u otro poseedor de ese derecho sea compensado por la inversión en su creación.●No creo que nadie pueda objetar a la idea de que los que trabajan sean compensados por su trabajo. Las leyes de protección de los derechos de autor demoraron siglos para implementarse, desde que los autores

Derecho de autor En la nota se establecen diferencias cruciales entre dos tradiciones legales. Arteaga desarrolla la situación de la legislación en México.

empezaron a quejarse por el robo de sus creaciones; sólo hay que pensar en las quejas de Cervantes respecto del Quijote apócrifo de Avellaneda. Pero la protección de los derechos de autor opera hoy en día más como protección para el lucro de las empresas, sobre todo de los conglomerados globales de entretenimiento o *majors*. ♦ La realidad es que muy pocos autores y otros creadores logran ganarse la vida con los ingresos derivados de sus derechos autorales. ♦ Más bien, se ha impuesto un sistema según el cual las grandes empresas culturales, empezando por las editoriales y los sellos disqueros —a quienes los autores venden, o ceden mediante otro arreglo, los derechos de comercialización— controlan no sólo la explotación sino, como veremos, lo que circula y logra la visibilidad. Es decir, el problema es doble: (1) pocos autores logran ganar suficiente de su labor debido a la lógica del *bestsellery* del *blockbuster* que concentra el potencial de lucro en un número reducido de artistas (luego revisaremos las medidas específicas de estas estrategias); (2) esta oferta reducida incide sobremanera en la *diversidad cultural*, pues sólo se les proporciona marketing y publicidad efectiva a los artistas y obras con potencial de *bestseller* y *blockbuster*, situación que afecta aún más a los artistas y las tradiciones culturales de los países en vías de desarrollo, pues no pueden competir con las obras internacionales (sobre todo del mundo anglo-americano) que circulan mayoritariamente en las librerías, salas de cine, y emisoras de radio y televisión.

Implicaciones sociales Carrillo ahonda sobre el proceso por el que los derechos de autor contribuyen a la precarización del trabajo creativo.

Ante esta situación, han surgido tres procesos de reacción contra las empresas que controlan el derecho de autor, y otro de protección por parte de ellas. En primer lugar, la piratería –o comercio ilegal de copias no autorizadas, producidas en gran escala– ha surgido sobre todo en sociedades de bajos ingresos, donde la gran mayoría no puede pagar los precios que las empresas imponen para recuperar su inversión en los contratos que exigen los artistas exitosos y los mega-presupuestos de marketing y publicidad para promocionarlos. En segundo lugar, ha habido una creciente rebelión de parte de los artistas –sobre todo escritores y músicos– que buscan captar una porción mayor de las ganancias que perciben las empresas, recurriendo para ese propósito a las nuevas tecnologías, sobre todo las e-tiendas y sus propios sitios en Internet. Y en tercer lugar, los públicos mismos han recurrido a las nuevas tecnologías, en especial las de canje de entre pares o *peer to peer* (P2P), para intercambiar obras gratuitamente, para probar si les gustan o no de antemano, e inclusive para crear sin autorización sus propias obras (*remixes*, *mashups* y *trackers*)² a partir de obras protegidas por el *copyright*. ■ Como veremos, éstas y otras actividades de los usuarios mismos en Internet constituyen cada vez más una parte importante de las ganancias de las empresas, que buscan propietarizar y monetarizar esta sociabilidad y creatividad cotidiana. ■

■ ■

Capital Cultural Hay un interesante paralelismo aquí, pues ese fenómeno llamado por Yúdice “propietarización y monetarización de la sociabilidad”, Carrillo lo denomina “expropiación de la sociabilidad” y Domínguez, “patentes de la vida”.

El derecho de autor en sí no es responsable de estos fenómenos (estrategias *blockbuster*, reducción de la diversidad, privatización de las actividades de los usuarios, etc.) Más bien, ese derecho se ha convertido en la herramienta que las empresas usan para asegurar sus ganancias ante la embestida de las nuevas tecnologías y los cambios que generan, y en el entorno de la nueva división internacional de trabajo/producción cultural y creativa. Cabe explicar que el capitalismo hoy es muy distinto al que se reorganizó en los años 70 ante la crisis del petróleo y la sobreproducción, y en los años 80 ante la crisis de la deuda externa, que afectó sobre todo a los países latinoamericanos. Desde ese período, como medida para superar las crisis, las empresas culturales —editoriales, redes de televisión, sellos disqueros, productoras cinematográficas— se vienen reorganizando en grandes *holdings* transnacionales mediante fusiones y adquisiciones.

Podemos ejemplificar este proceso con las empresas disqueras. Éstas ya no se conciben como simples productoras y distribuidoras de música sino como conglomerados globales de entretenimiento integrado, que incluyen la televisión, el cine, las cadenas de disquerías, las redes de conciertos, y más recientemente Internet, la cabledifusión y la satélitedifusión.

“La industria fonográfica, como a veces se la llama pintorescamente, busca desarrollar personalidades globales que puedan ser comunicadas a través de múltiples medios; grabaciones, videos, películas, televisión, revistas, libros, y mediante la publicidad el endosamiento de productos y el patrocinio de bienes de consumo . . . En este final de siglo, la industria de la música es un componente integral de una red globalizante de industrias interconectadas de ocio y entretenimiento.” (Negus 1992, 1)

Cambia la lógica de comercialización, pues los nuevos dirigentes no son especialistas en editoreo, música o cine, sino empresarios que tienen que aumentar el valor para los accionistas.

Es justamente a partir de esta reestructuración empresarial que se propagan las estrategias para reducir los riesgos de comercialización de bienes culturales, pues compatibilizar éstos con los gustos de los consumidores es lo más imprevisible en el mercado. De ahí que se busquen los *blockbuster*, el *star system* o sistema de celebridades que cobran millones por su participación y el marketing que saturan los circuitos de distribución, estrategias que dificultan la competitividad de las micro, pequeñas y medianas empresas culturales.

●Esta nueva división internacional de trabajo/producción cultural ya no se organiza territorialmente en centros de comando y control en el norte sino que los *holdings* operan globalmente, con sus centros de comando y control distribuidos localmente, pues las grandes empresas de los países en vías de desarrollo vienen a formar parte ellos.● Las empresas latinoamericanas son nudos importantes en la diseminación de riesgos y de propiedad a través de redes de localidades metropolitanas tanto en el mundo pos-industrializado como en el que está (sempiternamente) en “vías de desarrollo.” El Grupo Cisneros, por ejemplo, forma parte de varias redes empresariales: la cadena satelital Galaxy Latin America, que también incluye a la empresa mexicana Multivisión y el conglomerado brasileño Abril; la empresa de televisión de paga Ibero-American Media Partners, que reúne a Hicks Muse Tate & Furst (EE.UU.), El Sitio (Argentina, pero además con operaciones

Derechos de autor Un reto crucial para la vigencia de las leyes de derecho de autor es la reconfiguración territorial tanto del trabajo como de la ubicación de los centros de procesamiento de información en el contexto de las TIC. Barrios y Miracle desarrollan esta cuestión.

en Brasil, Estados Unidos, Chile, Colombia, México y Uruguay), Chilevisión, Radio Chile, Caribbean Communications Network (Trinidad); AOL.com y centenares más. De manera semejante, el Grupo Televisa forma el núcleo latinoamericano de Sky –otra alianza entre telecomunicaciones y entretenimiento– con la News Corporation de Rupert Murdoch (Reino Unido), Globo (Brasil) y TCI International (EE.UU.) (Yúdice 1999, 144).

Por añadidura, las editoriales y empresas de telecomunicaciones españolas han adquirido un sinnúmero de empresas latinoamericanas. Todas estas fusiones y adquisiciones promueven la convergencia entre los medios más convencionales (tv y radio), la telefonía (inclusive la celular) e Internet, en un trípode de diseminación y distribución por el cual pasará la mayoría de la oferta cultural, realidad en relación a la cual compiten las empresas por abrir los mercados telecomunicacionales en América Latina. Como veremos, lo importante en lo tocante a esta nueva forma de diseminación es que los derechos de distribución digital son distintos y los gobiernos latinoamericanos no se han preparado bien para que los ingresos por estas vías contribuyan a su crecimiento económico. Se trata de una actividad económica que ocupa un porcentaje cada vez más alto del producto bruto mundial.

Ni los medios europeos, fuertemente subsidiados como productores y distribuidores de bienes públicos, se salvan de esta división de trabajo/producción internacional. Cada vez más forman parte del proceso de fusiones y adquisiciones. Es el caso de Vivendi (Miller y Yúdice, 2004).

A menudo se cree que los países europeos y sobre todo Francia están en contra del régimen de propiedad intelectual de Hollywood, pero como escribe Michael Kuhn, director general de Polygram Filmed Entertainment (PFE), la compañía que dominó la industria fílmica británica durante la década de 1990, “Europa (cuando hablamos de las películas del circuito principal) es casi

un Estado vasallo de las empresas de Hollywood”. Su empresa, la PFE, fue adquirida por el conglomerado de bebidas canadienses Seagram, y más tarde por la Euromultinacional Vivendi/Canal Plus, que a su vez instaló la oficina del director en Manhattan, lo cual la convirtió en una subsidiaria de la industria audiovisual de Hollywood con su Canal Plus, la mayor red de tv de paga en toda Europa. Así, una empresa pública de aguas, Vivendi, acabó convirtiéndose en el mayor productor de cine de megapresupuestos a través de su alianza con Carolco Pictures.

Podríaís preguntar qué tiene que ver esta división internacional del trabajo/producción cultural y la historia de fusiones y adquisiciones con la incidencia de las nuevas tecnologías en los derechos de autor. La respuesta es MUCHO. La digitalización de cualquier texto, imagen, video y sonido, y su transmisión a través de Internet aumentó el volumen de comercio internacional de las industrias culturales y otras industrias relacionadas (v. gr., las industrias creativas), hasta tal punto que hoy ocupan uno de los lugares más destacados, junto con las otras industrias de propiedad intelectual (patentes, marcas registradas, etc.), en el comercio internacional. Y este cambio ha desatado un proceso acelerado de propietarización de todo lo digitalizable, inclusive el patrimonio cultural de un sinnúmero de grupos culturales, en gran parte indefensos ante la búsqueda desahogada de insumos por parte de las empresas. El mismo proceso se da en la colonización de la vida cotidiana de millones de usuarios que participan en los sitios de socialización en Internet, cuyas actividades se convierten en propiedad rentable, como veremos.

◆Este proceso de propietarización está respaldado por otros dos procesos: la protección de derechos autorales y de reproducción mediante legislación a nivel global de leyes en foros intergubernamentales como la Organización Mundial del Comercio (OMC) y la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), además de los tratados de libre comercio

promovidos por los países del Norte (sobre todo EE.UU.) que requieren la armonización de las leyes de propiedad intelectual. Este fortalecimiento del régimen de propiedad intelectual despegó durante la Ronda de Uruguay del Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio o GATT (1986-1994) al final de la cual se inauguró el Tratado sobre los Aspectos relacionados con el Comercio de los Derechos de Propiedad Intelectual o TRIPS que requiere que todas las contrapartes armonicen las leyes de propiedad intelectual y cumplan con las obligaciones de la OMPI, so pena de sanciones por la OMC y la pérdida de nación más favorecida por Estados Unidos. Es justo esa sanción que usó Jack Valenti, el entonces presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA) para amenazar con represalias comerciales al presidente Vicente Fox cuando optó por añadirle un peso de tarifa a los boletos de cine para un fondo de fomento de cine mexicano. Valenti argumentó que según las leyes de la OMC, ese fondo no debía estar restringido a cineastas mexicanos.♦

En cuanto al régimen de *copyright*, hay que tener en cuenta que las *major*s se compraron los catálogos de repertorio de sellos disqueros nacionales de alrededor del mundo, y en muchas instancias esos catálogos pasaron a las *major*s mediante las fusiones y adquisiciones. Las *major*s sacan lucro de esa propiedad cada vez que se tocan las canciones en la radio, se cantan en conciertos, se incluyen en películas y tonos telefónicos, etc. Y por contraste

Derecho a la cultura La repercusión de estos tratados en el ámbito legal la desarrolla Arteaga. Así mismo, una consideración del papel del estado mexicano en el fomento de la industria del cine la plantea Boeta.

con el régimen de patentes, que sólo tienen vigencia de 20 años, las *majors* vienen abogando por el aumento del plazo original del derecho de autor con treinta años de vigencia. Considérese que en Estados Unidos el Copyright Term Extension Act de 1998, propuesto por el músico y luego representante del congreso Sonny Bono, también conocido despectivamente como el Mickey Mouse Protection Act, aumentó el período de vigencia del derecho de autor 20 años más, de manera que las obras de autor individual están protegidas a lo largo de la vida de éste más 70 años y las obras de autoría corporativa durante 95 años desde su publicación. Es justo la armonización del régimen de propiedad intelectual que corona la lista de los items más agresivamente negociados por Estados Unidos en los tratados de libre comercio bilaterales, asegurando así que las *majors* sigan dominando el 80% de ventas en los mercados mundiales de libros, música y películas. Y este dominio se perpetúa, pues casi sólo las obras distribuidas por las *majors* son atractivas para las estaciones de radio y los canales de televisión, pues son las que se supone atraen a los grandes públicos que persiguen las agencias de publicidad. La misma lógica de mercado se impone en el cine, pues sólo las películas que atraen a los grandes públicos producirán ganancias para los dueños de las salas de cine. El alto costo para asegurar la popularidad —el marketing o la contratación de estrellas que comandan alta remuneración— deja poco lugar para las obras producidas fuera del circuito de las *majors*. De ahí que se reduzca la diversidad cultural que se encuentra en los espacios mediáticos y de espectáculos.

Debería ser evidente que el modelo de negocio que buscan defender las *majors* no tiene sentido para la gran mayoría latinoamericana. Ese modelo se creó dentro de las sociedades de consumo de EE.UU. y Europa y Japón y luego se procuró expandirlo a otras regiones cuando se saturaron sus mercados. Pero según muchos observadores, tampoco se trata de un modelo para los

países ricos. Tomemos como ejemplo, otra vez, el sector de la música. Según David Kusek, co-autor de *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, la venta de fonogramas o el modelo Music 1.0, está en vías de extinción. ■“Pareciera que se trata de un problema evidente –que la música se encuentra gratis [en Internet] y por lo tanto dejaron de comprar. Pero ése no es el verdadero problema. La ‘distribución gratuita’ es una bendición y no una maldición, y P2P/Super-Distribución emergerá como el mecanismo principal para la distribución digital en los próximos tres años (y no sólo para la música). El problema, más bien, es el deseo indefectible –y todavía seriamente contra-deductivo, y más allá de la comprensión de los empresarios miopes del modelo ‘Música 1.0’– de los usuarios de controlar a cualquier costo (inclusive la autodestrucción) el ecosistema que las grandes empresas fonográficas mantienen restringido. Una vez que se entienda ese deseo se puede monetarizar lo que la gente hace realmente con la tecnología. Lo hacen porque les gusta la música y los artistas, no porque quieren causar daño; sencillamente, no se les ha dado suficientes opciones para que se comporten de otra manera” (Kusek 2007).■

Para Kusek, el nuevo modelo debe ofrecer experiencias, valores y participación a los usuarios y otros modelos de negocio a los artistas, modelos que reduzcan precios, aumenten la cuota que les corresponde a los artistas, recurran a la sindicación

Capital cultural Puede verse la ilustración que hace Ilich de distintos papeles que la distribución juega en la economía actual.

como vehículo de promoción, marketing y distribución, y se diversifiquen a negocios que no se limiten a la venta o descarga de fonogramas. Para Kusek, lo más importante, la interacción, no se puede descargar, pero sí se pueden crear ambientes atractivos, como YouTube y MySpace, que se pagan con publicidad.

Acaso sea una sorpresa para algunos, pero este régimen de propiedad intelectual tiene que ver con la creciente importancia del intercambio de contenidos y experiencias en Internet. ¿Por qué? En primer lugar, el intercambio de contenidos generados por los usuarios en Internet supera a los contenidos producidos por las empresas de entretenimiento. Según la consultora IDC, “son los responsables del 70% de los contenidos generados en 2006”, y se espera que esa cifra aumente. Los millones de fotos, textos, piezas de música y vídeos, la mayoría sin derechos de autor, subidos a YouTube, MySpace y otros sitios de socialización ejemplifican la contribución de los usuarios. Los correos –junto con la música, las películas y las copias de seguridad– conforman el 70% del material digital que se duplica y almacena (E.P. 2007). ●Por tanto, los servidores, los portales y otros negocios que operan en Internet se aprovechan de toda esa actividad que, según algunos estudiosos, es trabajo expropiado (Barbrook 1999; Hardt 1999; Terranova 2000; Lazzarato y Negri 2001).● Es decir, se está propietarizando (o monetizando, como se dice en la industria del entretenimiento) el intercambio de contenidos y

Capital cultural El mecanismo legal que permite esta expropiación de los contenidos de algunos sitios de la red es abordado por de la Cueva.

experiencias. Se está propietarizando la sociabilidad (y justamente sitios como YouTube y MySpace se llaman sitios de sociabilidad o *social networking sites*). EJEMPLO: La News Corporation, de Rupert Murdoch, compró MySpace en julio de 2005 por 580 millones de dólares; un año después valía 10 veces más, y hoy en día su valor estimado alcanza los 12.000 millones. Las cifras pagadas por YouTube son parecidas. En octubre de 2006, Google compró el sitio por 1.600 millones y un año más tarde está evaluado en 4.900 millones. Estos incrementos se basan en la cantidad de publicidad que se está superimponiendo en los 2.400 millones de vídeos transmitidos por mes, que alcanzarán 15.000 millones en un año.

¿Cómo podemos entender este proceso? David Harvey (2005) reformula el concepto de acumulación primitiva, entendida por Marx como la expropiación del trabajo de los productores mediante la privatización de los modos de producción. Harvey lo llama “acumulación por despojamiento”, que es la extracción de valor ya no sólo del trabajo manual sino de la experiencia, la identidad y -como vimos- del intercambio mismo. ♦Ya que la naturaleza, el aire, las emisiones electromagnéticas fueron extraídas del patrimonio común de la humanidad, o del *commons*, ahora se extrae el valor de lo inalienable y se propietariza. ♦ De ahí que una de las formas de combate a esta expropiación sea el Creative Commons,³ propuesto por Lawrence Lessig

Capital cultural Domínguez e Ilich, además de la expropiación de la vida social, hacen énfasis en la expropiación de las “semillas de la vida”, en referencia a la biotecnología.

(2005) y adoptado en varios países, sobre todo Brasil, donde se está procurando crear un mercado paralelo que no se deje expropiar.

Quiero concluir brevemente con la propuesta del mercado paralelo, señalando en primera instancia que el mercado no es el agente de la expropiación. El mercado no es sino el lugar y la acción de intercambio. Me parece que una deficiente aplicación del marxismo nos ha llevado a tantos a impugnar el mercado, a la vez que no podemos sino participar de él. El mercado mismo ha sido capturado por la lógica de la acumulación primitiva y la verdad es que bajo esas circunstancias, no se trata de un mercado libre y equitativo. La propuesta de Lessig es justamente devolver el mercado –el intercambio como acto de creatividad– a la sociabilidad humana. De ahí el licenciamiento Creative Commons, que si bien no es la solución de todo, es al menos (1) una protección contra la expropiación, y (2) una contribución a la creatividad mediante el acceso realmente libre de todo lo que se proteja en ese *commons*.

En el mejor de los casos, sobre todo los que se vinculan al uso de materiales tomados de Internet –música, imágenes, videos, narrativas, etc.– una licencia de Creative Commons podría proteger a los usuarios que innovan a partir de ellos cuando otro someta esas innovaciones al criterio comercial. Así, el sitio colaborativo Overmundo, ideado por Hermano Vianna y otros activistas de la cultura libre y financiado por el Ministerio de Cultura de Brasil y un *matching grant* de Petrobras, permite que cualquiera suba materiales y que los usuarios los evalúen, así estableciendo una práctica participativa y de *social networking*. Además, Overmundo tiene un banco de cultura donde se pueden subir o descargar canciones, videos, narrativas, imágenes, etc. como se hace en MySpace o YouTube, pero sin la publicidad que caracteriza a estos sitios. En mayo ganó el premio Golden Nica de Prix Ars Electronica en la categoría de comunidades digitales,

poniendo al sitio en el mismo rango de Wikipedia, que ganó ese premio en 2004. Es, como explica Vianna, un vivero de diversidad cultural, recibiendo 670 mil visitas por mes (Folhapress 2007).

■La idea para crear Overmundo deriva de los viajes de Hermano Vianna y su equipo a lo largo de 80 mil kilómetros para mapear los sonidos diversos del Brasil para el libro y la serie documental *Projeto Música do Brasil* para MTV Brasil (2000). Una vez terminado el proyecto, el desafío era cómo hacer conocible y disponible la diversidad musical y cultural con que Vianna entró en contacto en las 82 ciudades que visitó. El tipo de intercambio y canje que conoció en fenómenos musicales como el tekno-brega de Belém do Pará resultó ser uno de sus modelos. Esta música no se encuentra en disquerías sino a lo ancho y largo de las calles, en los bolsos y escaparates de vendedores ambulantes que venden música pirateada. Vianna se dio cuenta de que los piratas habían creado un sistema de distribución que luego fue usado por los creadores del tekno-brega. Como en otros contextos, los CD operan como un instrumento promocional para los conciertos que montan en los *aparelhagens* semejantes a los del funk de Rio de Janeiro o el Reggae de Jamaica. Vianna le dio el nombre “música paralela” a esta forma de circulación (2003).■

Para concluir, cabe observar que hay muchos otros ejemplos de la producción y circulación de bienes culturales que se escapan al régimen de propiedad intelectual que promueven

Implicaciones sociales También Ilich y Nivón enfatizan la importancia de las redes establecidas por la “piratería” dentro de la economía de la distribución en países del Tercer Mundo.

las *majors* y sus defensores en la OMC y otros foros. Como mencioné brevemente al comienzo, los artistas más conocidos están rebelándose ante este régimen. Según un reportaje de *Forbes*, las *majors* están buscando maneras de tomarse una cuota de los ingresos de sus artistas más allá de los fonogramas contratados, como, por ejemplo, de los conciertos que dan y que crecientemente son la mayor fuente de entradas para los artistas (Rose 2007). Muchos artistas reconocidos, desde David Bowie al rockero brasileño Lobão, han buscado mercadear su música en línea, más allá de sus discográficas (Pareles 2002; Herschmann & Kischinhevsky 2005). El lanzamiento del álbum de Paul McCartney, *Memory Almost Full*, en junio de 2007 en el sello Hear Music de la cadena de cafés Starbucks, es acaso la innovación comercial más ingeniosa, pues logra un marketing gratuito al tocar el álbum a los 44 millones de clientes, que podrán adquirirlo cuando compren su café. McCartney dijo que no lo lanzó con su antiguo sello EMI, pues le pareció que las *majors* ya no entienden su mercado. Más bien “parecen dinosaurios discutiendo acerca del asteroide” (Kozinn 2007). Además de lanzar el CD físico con Starbucks, lo puso en venta en *iTunes* y su propio sitio *web* y puso el video de la pieza *Dance Tonight* en YouTube y en 10 días lo visitaron más de 640,000 personas y dejaron 2,830 comentarios. Pero la rebeldía más reconocida fue la de la banda Radiohead que ofreció su nuevo álbum *In Rainbows* gratuitamente en la *web* el 10 de octubre de 2007. Muchos pronosticaron la muerte de la industria de la música ese mismo día. Otros señalaron que sólo una banda reconocida podría sacar provecho regalando su música, pues primero se tiene que conseguir celebridad para que una acción como ésta tenga efecto. Al día siguiente ya se sabía que el mismo día que se ofreció la descarga gratuita 240.000 internautas la habían conseguido vía BitTorrent, para no hablar de las otras tecnología de P2P, lo cual frustró la estrategia de Radiohead de hacer que los fanáticos depositaran información

en su sitio que serviría para conocerlos y congregarlos para actividades —conciertos, venta de *spin-offs*— que producirían ingresos. Como observó un comentarista, “la banda aprendió por la vía difícil que el dinero no es lo único que les importa a sus fanáticos” (Anderson 2007).

Podría concluirse que lo que impera en este momento es una batalla campal entre la industria del entretenimiento, o modelo 1.0, y una gama muy variada de alternativas, desde la piratería, al intercambio de archivos vía p2p, hasta la labor de un sinnúmero de pequeñas empresas que trabajan junto con otros sectores —el ambientalista, como el músico hondureño Guillermo Anderson, o el turístico como el sello disquero centroamericano Papaya Music— y la creación de sitios de socialización sin fines de lucro como Overmundo, todos los cuales promueven un nuevo modelo 2.0.⁴

● En casi todos estos ejemplos, se opera fuera del régimen vigente de propiedad intelectual para fortalecer el dominio público. Y cada vez más la oposición a este régimen se convierte en una causa y hasta en movimiento social. En España, donde se está estableciendo la ley del canon digital ya varios jueces han fallado en su contra argumentando que compartir archivos sin ánimo de lucro no es un delito. Pero aun cuando fuera un delito, la imposición de un canon vulnera el principio de la presunción de inocencia. La preocupación de muchos internautas es que

Derechos de autor El exceso de reglamentación de los derechos de autor ha provocado reacciones que se extienden hasta movimientos políticos o sociales como muestran Domínguez, Ilich, Miracle y Vidal.

el canon se esté extendiendo a todo el *hardware* (desde discos duros y teléfonos móviles a llaves de memoria) a través del cual se pueda escuchar, descargar y almacenar música y otros archivos protegidos por los derechos de autor.

El movimiento Todos contra el Canon ya ha conseguido más de 1.340.000 firmas (Todos contra el Canon 2007). En Suecia se formó a comienzos de 2006 un partido político contra los derechos de autor (Sandoval 2007). Su plataforma explica que las leyes de derecho de autor han perdido el equilibrio entre editores y consumidores y que el fortalecimiento del *copyright* y el uso de *software* de encriptación son tácticas desesperadas de una industria que debiera transformarse estableciendo otro tipo de relaciones con sus consumidores (The Pirate Party).●

Notas

1. Existen diferencias importantes entre la tradición anglo-americana del *copyright* y la tradición “latina” del derecho de autor. No es el propósito de este ensayo comentar estas diferencias; simplemente hago mención de algunas. En primer lugar, el sistema latino protege la creación de obras creativas mientras que el *copyright* extiende la protección a copias (v.gr., impresiones, fono y videogramas) y emisiones radiales o de otro tipo. Es decir, para el sistema latino no hace falta que la obra tome forma material, mientras el sistema anglo-americano sí lo requiere. Además, el sistema anglo-americano no reconoce derechos morales como el derecho a decidir sobre la divulgación de la obra, el derecho al reconocimiento de autoría, el derecho al mantenimiento de la integridad de la obra, y el derecho al arrepentimiento de publicación y la retirada de circulación. Cabe señalar que los acuerdos internacionales al respecto, como el ADPIC o TRIPS –Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio– no reconocen los derechos morales. Comentaremos luego la importancia de este acuerdo para la hegemonía del *copyright*.

2. Los remixes son mezclas en estudios de sonido que cambian o añaden los aspectos sonoros de una canción, por lo general aspectos rítmicos para hacerla bailable. *Mashup*, expresión oriunda del criollo jamaicano (*mash it up*, o “majar y mezclar” en castellano), se refiere a una suerte de *collage* musical constituido de fragmentos tomados de otras canciones, por ejemplo el canto de Michael Jackson en *Billie Jean* sobre el fondo instrumental de *Riders in the Storm* de The Doors. Semejantemente, la expresión se refiere a vídeos o sitios web que combinan contenidos tomados de varias fuentes. Véase http://www.youtube.com/watch?v=12j_Q4w1x98; http://www.archive.org/details/JoelKuwaharaMashupPart1_1 y http://ia300140.us.archive.org/1/items/JoelKuwaharaMashupPart2/Mashup_2.mov. La música *tracker* se sintetiza en el ordenador con un secuenciador que permite añadir *samples* o muestreos digitales en listas de tiempos que se reparten en canales.

3. Según su sitio web, “Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro que ofrece un sistema flexible de derechos de autor para el trabajo creativo... Ofrece un abanico de licencias que abarcan desde el tradicional sistema de derechos de autor hasta el dominio público. [Su] objetivo es dar opciones a aquellos creadores que quieren que terceras personas utilicen y/o modifiquen su obra bajo determinadas condiciones. Y estas condiciones son escogidas por el propio autor. Entre una obra con “todos los derechos reservados” o una con “ningún derecho reservado,” Creative Commons propone tener “algunos derechos reservados” (<http://es.creativecommons.org/>).

4. Para un ahondamiento en esta transformación de modelos, véase Yúdice (2007).

Referencias

- Anderson, Nate. 2007. "P2P vs Radiohead's 'free' Rainbows: why p2p can be a hard habit to break." *Ars Technica*, 18 de octubre, <http://arstechnica.com/news.ars/post/20071018-p2p-vs-radioheads-free-rainbows-why-p2p-can-be-a-hard-habit-to-break.html>
- Barbrook, David. 1999. "The High-Tech Gift Economy." En *Readme! Filtered by Nettime: ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*. Josephine Bosma et al, ed. Brooklyn, N.Y.: Autonomedia.
- E.P. 2007. "La información digital ya es tres millones de veces superior a la impresa." *20minutos.es*, 7 de marzo, <http://www.20minutos.es/noticia/209393/0/informacion/digital/impresa/>
- Folhapress. 2007. "Overmundo ganha troféu Golden Nica." *Jornal do Brasil Online*, 22 de mayo, <http://jbonline.terra.com.br/extra/2007/05/22/e220510773.html>
- Hardt, Michael. 1999. "Affective Labor." *Boundary 2* 26, núm. 2: 89-100.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford.
- Herschmann, Micael y Marcelo Kischinhevsky. 2005. "Indústria da Música – uma crise anunciada." Trabajo presentado en NP06 – Rádio e Mídia Sonora, del XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, septiembre.
- Kozinn, Allan. 2007. "Paul McCartney: A new album haunted by unfinished work." *International Herald Tribune*, 4 de junio, <http://www.iht.com/bin/print.php?id=5985145>

- Kusek, David. 2007. "The plunge of the Major Music Labels (New York Times report)... the end of Music1.0 is near?" *The Future of Music*, http://www.futureofmusicbook.com/music_copyright_legal/index.html
- Kusek, David y Gerd Leonhard. 2005. *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Boston: Berklee Press.
- Lazzarato, Maurizio y Toni Negri. 2001. *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Rio de Janeiro: DP&A Editores.
- Lessig, Lawrence. 2005. *Cultura Libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Antonio Córdoba, trad. Santiago de Chile: Ediciones Lom y Corporación Derechos Digitales acogiendo a los términos de la licencia Creative Commons, http://www.jus.uio.no/sisu/free_culture.lawrence_lessig/sisu_manifest.es.html
- Miller, Toby y George Yúdice. 2004. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Negus, Keith. 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londres: Edward Arnold.
- Pareles, Jon. 2002. "David Bowie, 21st-Century Entrepreneur." *The New York Times* 9 de junio, <http://babellist.xnet2.com/0206/msg00035.html>
- Rose, Lacey. 2007. "Media Music's Top Moneymakers 2006." *Forbes*, 24 de enero, http://www.forbes.com/digitalentertainment/2007/01/24/money-concert-music-tech-media-cx_lr_0123topmusic.html
- Sandoval, Greg. 2007. "Pro-piracy politician proffers his worldview." *News.com*, 13 de agosto, http://www.news.com/Pro-piracy-politician-proffers-his-worldview/2100-1028_3-6201976.html
- Terranova, Tiziana. 2000. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy." *Social Text* 18, núm. 2: 33-58.

- The Pirate Party. <http://www.piratpartiet.se/international/english>, consultado 20 de octubre de 2007.
- Todos contra el Canon. <http://www.todoscontraelcanon.es/index2.php?body=ppal>, consultado 20 de octubre de 2007.
- Vianna, Hermano. 2003. “A música paralela: Tekno-brega consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CD piratas e divulgação feita por camelôs.” *Folha de S. Paulo*, 13 de octubre, <http://www.overmundo.com.br/banco/a-musica-paralela>
- Yúdice, George. 1999. “La industria de la música en la integración América Latina–Estados Unidos.” En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Néstor García Canclini y Carlos Moneta, eds. Buenos Aires: EUDEBA.
- Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

MARCO LEGAL DEL DERECHO DE AUTOR EN MÉXICO

CARMEN ARTEAGA ALVARADO*

Introducción

Resulta fundamental conocer la regulación del derecho de autor en un país a fin de evitar incurrir en faltas a la ley, especialmente cuando se considera que ante las necesidades que marca el desarrollo de la tecnología, y en particular de la tecnología digital, las legislaciones de derecho de autor resultan anacrónicas.

● Si bien es cierto que el derecho de autor ha sido cuestionado por considerar, entre otros aspectos, que la exclusividad que

Derechos de autor A lo largo del texto se insiste en que los principios fundamentales de la Ley de Derechos de Autor se encuentran vigentes. Debe confrontarse esta postura con la convicción generalizada de las limitaciones, cuando no obsolescencia, de los derechos de autor para legislar sobre las prácticas favorecidas por las TIC. Una postura expresada por Barrios, de la Cueva y Vidal, entre otros.

constituye a favor del autor es excesiva en cuanto a tiempo de protección y requisitos para hacer legal el uso y/o la explotación de obras, es importante tener presente que los principios fundamentales de este derecho se mantienen vigentes a pesar de los adelantos tecnológicos, ya que la facilidad de acceso y comunicación pública de obras no derogan por sí mismas las disposiciones que son aplicables en cada país.●

Es muy probable que el derecho de autor se tenga que ajustar a los nuevos requerimientos de la sociedad, pero el planteamiento de cambios en su regulación exige el pleno conocimiento y entendimiento de sus instituciones que permitan poseer los elementos necesarios para proponer cambios más adecuados, oportunos y justos.

En el presente trabajo, describo a grandes rasgos la integración y funcionamiento del sistema de defensa y protección del derecho de autor en México, basándome en los ordenamientos legales y administrativos vigentes, con una perspectiva desde la autoridad cuyo compromiso es informar y explicar los alcances de la regulación del derecho de autor.

El derecho de autor como derecho humano

La Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, suscrita por México, señala en el artículo 27.2 que “Toda persona tiene *derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que sea autora.*” De manera que se reconoce el derecho de autor a favor del creador en su dualidad de contenido: derechos morales y derechos patrimoniales; asimismo se refiere a los derechos de acceso a la educación, cultura, información y libertad de expresión por lo tanto comparten naturaleza.

Es común que en la práctica dos o más de los referidos derechos aparentemente se contrapongan, sin embargo, no existe tal conflicto, como cualquier derecho, su ejercicio no es

irrestricto, cada uno termina donde empieza el otro, de manera que lo más adecuado es buscar el justo equilibrio en su ejercicio en beneficio de los titulares y de la sociedad.

Marco jurídico aplicable. Legislación nacional e internacional y autoridades competentes

◆ En 1997 entró en vigor en México la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996. Además de la LFDA y su Reglamento en el ámbito nacional, el derecho de autor está regulado por diversos tratados internacionales suscritos por nuestro país que norman aspectos sustantivos de la materia y otros de carácter comercial que aluden al derecho autoral en capítulos específicos sobre propiedad intelectual.

Dentro de los tratados internacionales celebrados por México destacan, en primer lugar, el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas (columna vertebral de esta materia); la Convención Sobre Propiedad Literaria y Artística, suscrita en la Cuarta Conferencia Internacional Americana; la Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas; la Convención Universal sobre Derecho de Autor; la Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión; el Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la

Derecho a la cultura Tanto Nivón como Yúdice subrayan que la suscripción de estos convenios internacionales redundan sistemáticamente en el beneficio de las grandes corporaciones de comunicación y tecnología y no de los autores. Situación que lleva a preguntarse a quiénes beneficia hoy realmente la Ley de Derechos de Autor.

reproducción no autorizada de sus fonogramas; el Convenio sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite; el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre Derecho de Autor (TODA) y el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre interpretación o ejecución y fonogramas (TOIEF).

Los compromisos internacionales adoptados por México, particularmente los derivados de los acuerdos comerciales como el Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLCAN) y otros igualmente relevantes como los Acuerdos sobre los Aspectos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio contenidos en el Acuerdo de Marrakech por el que se crea la Organización Mundial del Comercio, comúnmente conocidos como los ADPIC por sus iniciales en español o TRIPS por sus iniciales en inglés, fueron determinantes en la modernización del sistema de propiedad intelectual en México, proceso que comenzó desde 1991 en propiedad industrial y continuó posteriormente con las variedades vegetales y el derecho de autor.♦

La denominación de la ley evoca sólo la protección del derecho de autor, pero también comprende otras figuras cuya naturaleza jurídica no corresponde al derecho de autor propiamente dicho, por ello seguramente el legislador hizo referencia en el artículo 1º, que esta ley protege el derecho de autor, los derechos conexos y otros derechos de propiedad intelectual. Dentro de “otros derechos de propiedad intelectual” considero en lo personal que podemos ubicar el título relativo a los derechos de autor sobre los símbolos patrios y las expresiones de las culturas populares; las reservas de derechos al uso exclusivo, y los derechos de la persona retratada (imagen).

En cuanto a las autoridades competentes para aplicar la LFDA, en México existe una dualidad: por un lado el legislador creó en la ley de 1997 al Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), órgano desconcentrado de la Secretaría de

Educación Pública, como autoridad administrativa en la materia, pero igualmente confirió facultades al Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI) para substanciar los procedimientos administrativos de infracción en materia de comercio previstos en el artículo 231 de la ley, es decir, al IMPI se le otorgó una competencia limitada pues su función, aunque importante, se concreta en sancionar ciertas conductas que vulneran los derechos protegidos por la ley.

En todo caso, el INDAUTOR conserva las facultades de establecer los criterios de aplicación de la LFDA y su Reglamento a través de la atención de consultas y asesoría jurídica, dictámenes técnicos, resolución de los procedimientos contenciosos; mantiene el Registro Público del Derecho de Autor; coadyuva con las autoridades administrativas y jurisdiccionales proporcionando la información que le es requerida; funge como conciliador para resolver controversias relacionadas con la vulneración de los derechos protegidos por la ley antes o durante la substanciación de algún procedimiento administrativo o jurisdiccional, contribuyendo al desahogo de procedimientos ante esas instancias; cuenta también con facultades sancionadoras al conocer de los supuestos de infracción en materia de derechos de autor previstos en el artículo 229 de la LFDA, y resuelve de fondo ciertos procedimientos contencioso administrativos relacionados con la declaración de limitación de los derechos patrimoniales por causa de utilidad pública; el establecimiento de tarifas para el cobro de regalías; otorgamiento de la autorización para operar como sociedades de gestión colectiva, entre otros.

Descripción general del sistema de defensa y protección del derecho de autor en México.

a. Definición de derecho de autor

El sistema de derecho de autor vigente en México está basado en una tradición civilista o latina que, a diferencia del *copyright*, es

un sistema más estricto y reconoce dos tipos de facultades a los autores: los derechos morales y los patrimoniales.

Para la Dra. Delia Lipszyc el derecho de autor es “... la rama del Derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad resultantes de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales” (2001, 11). Asimismo precisa que el derecho de autor “... protege las creaciones expresadas en obras literarias, musicales, científicas y artísticas, en sentido amplio, y nace con la obra misma, como consecuencia del acto de creación y no por el reconocimiento de la autoridad administrativa...” (14).

El derecho de autor en nuestra ley es un reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas.

De esta breve definición se desprenden los principios fundamentales del derecho de autor con base en los que haremos la referencia de su protección en el derecho mexicano.

b. Sujeto, autoría y titularidad

En primer lugar, el derecho de autor es un reconocimiento que hace el Estado Mexicano toda vez que este derecho tiene la virtud de nacer a favor del creador desde el momento mismo en el que crea la obra y —exige nuestra ley— se plasma en un soporte material que permita su reproducción por cualquier forma o medio. El Convenio de Berna prescribe que las obras están protegidas desde el momento de su creación dejando al arbitrio de cada jurisdicción el requisito de que se encuentren materializadas, mismo que sí exige nuestra ley.

Otro principio fundamental que desprendemos de la definición legal es que el creador siempre será una persona física, es decir, las personas morales o jurídicas no pueden ser consideradas autoras, independientemente de que sí puedan ser titulares de derechos de autor.

El autor es el primigenio titular del derecho de autor comprendiendo tanto las facultades morales como patrimoniales que conforman su contenido. Respecto de esta titularidad originaria cabe mencionar que existen tres casos de excepción en la ley mexicana conforme a los cuales es posible que las personas morales o jurídicas sean titulares originarias de derechos de autor, más clara y definidamente por el propio texto legal, de derechos patrimoniales de autor y algunas facultades de carácter moral que se pueden comparar con los derechos morales. En efecto, conforme a la LFDA, se prevén tres casos de excepción: la obra por encargo, regulada en el artículo 83, la obra realizada bajo relación laboral, prevista en el artículo 84, y la obra oficial, conforme a lo previsto en el artículo 46 del Reglamento de la ley, en relación con el precitado artículo 83.

c. Objeto

El objeto de protección del derecho de autor es el producto del trabajo intelectual del autor en el que plasma su pensamiento, sentimientos, ideología, idiosincrasia, y más elementos subjetivos que solamente él conoce y transmite a través de la creación misma: la obra literaria o artística.

La ley no define los términos “obra”, “obra literaria” ni “obra artística”. Se limita a señalar que para hacerse acreedoras de la protección que brinda el derecho de autor deben ser originales y estar plasmadas en un soporte material que permita su reproducción por cualquier medio o forma, sin importar su mérito, destino o forma de expresión.

d. Contenido

El contenido que reconoce la ley mexicana al derecho de autor es dual: derechos morales y derechos patrimoniales.

Los derechos morales son las prerrogativas y privilegios exclusivos que confieren al autor las facultades de divulgación;

paternidad; modificación, respeto a la integridad; de arrepentimiento conocida también como retracto, y repudio. Estos derechos se caracterizan por ser inalienables, irrenunciables, imprescriptibles, inembargables y perpetuos. Su protección busca ante todo preservar la parte subjetiva, emotiva, íntima, que une al autor con su obra y se conciben de tal importancia que aun cuando son perpetuos, no todos pueden ser ejercidos por sus herederos.

Tan importante son las facultades de carácter moral en la protección que brinda el derecho de autor a los creadores de obras, como aquella que permite su explotación pues es este conjunto de facultades y su ejercicio directo o derivado, las que permiten al autor obtener una remuneración a su trabajo intelectual, comúnmente conocida como regalía.

Si bien la ley mexicana hace una amplia enumeración de las facultades que comprenden los derechos patrimoniales de autor, de acuerdo con una clasificación doctrinal, dichas facultades se ubican en los derechos de reproducción; comunicación al público; distribución, y transformación. Los derechos patrimoniales se caracterizan por ser transmisibles; irrenunciables; imprescriptibles; inembargables aunque los frutos, es decir las regalías, sí lo son; y tienen una vigencia que actualmente comprende la vida del autor y 100 años después de su muerte, plazo que fue ampliado con la reforma a la ley de 2003.

A los caracteres de los derechos patrimoniales antes referidos, debemos agregar que son exclusivos, independientes e ilimitados.

La exclusividad de estos derechos se evidencia a través de la previa autorización, como requisito *indispensable*, para llevar a cabo cualquiera de las modalidades de explotación antes definidas, y su consecuente remuneración. La exclusividad permite al autor o titular derivado de los derechos patrimoniales decidir quién, cómo, cuándo y bajo qué modalidad se habrán de explotar las obras.

La independencia está referida a cada derecho patrimonial y a las modalidades que comprende cada uno, lo que significa que la autorización para realizar la explotación de la obra debe especificarse, además del derecho patrimonial de que se trata, cuáles modalidades se están autorizando. Asimismo esta independencia permite generar el pago de regalías por el ejercicio de cada una en forma independiente.

Son ilimitados porque aun cuando la ley puede hacer una lista de los derechos patrimoniales y sus modalidades de explotación, éstas son y serán tantas como formas de explotación existan ahora o en el futuro, mismas que se han multiplicado considerablemente en un lapso relativamente corto de tiempo gracias al desarrollo de la tecnología, particularmente de la tecnología digital.

En tanto la obra se encuentre en el dominio privado, el autor o sus titulares derivados son los únicos facultados para permitir a terceros su uso y explotación. En general nos hemos referido a autorizaciones de explotación, en realidad en nuestro sistema se permite transmitir los derechos de explotación o bien otorgar autorizaciones, más adelante nos referiremos a la diferencia de estas formas, por lo pronto en ambos casos se estará en supuestos legales de uso o explotación.

Uso legal de obras

De la explicación del contenido del derecho de autor hemos deducido que para hacer uso y explotación de obras es necesario contar con el consentimiento del autor o el titular derivado de los derechos. A continuación explicaremos los supuestos referidos en la LFDA bajo los cuales el uso y explotación de obras no infringe derechos de autor.

a. Transmisiones

La titularidad originaria del derecho de autor, con los derechos que conforman su doble contenido, morales y patrimoniales,

corresponde al autor. De los derechos morales el autor es no sólo el titular originario, sino perpetuo, porque no son susceptibles de transmitirse sino por actos *mortis causa*, es decir, por testamento nombrando herederos o bien constituyendo un legado. En cambio los patrimoniales sí son susceptibles de transmitirse. La propia LFDA dispone que el adquirente de éstos por cualquier título se convierte en titular derivado.

Evidentemente los derechos patrimoniales se pueden transmitir por testamento, una vez que ha fallecido el autor o titular de los mismos, pero mientras éste viva puede transmitirlos por convenio o contrato. La ley de la materia exige tres requisitos esenciales para considerar legal una transmisión de derechos: debe constar por escrito, prever una remuneración fija o determinada (regalía) y debe ser temporal.

Respecto de la temporalidad cabe precisar que la transmisión de derechos podrá hacerse mientras éstos estén en el dominio privado, que estén vigentes, por lo tanto la posibilidad de que el autor transmita sus derechos a un tercero y las posibilidades de éste de hacer sucesivas transmisiones tienen como límite la vigencia de los derechos. Sin embargo, cuando en los actos de transmisión no se precisa el tiempo por el que se transmiten, se presume que sólo es por el plazo de cinco años, el máximo que permite la ley sin hacer justificación alguna es de quince años y por más de este tiempo, solamente si se justifica la necesidad de ello por el monto o la importancia de la inversión en la explotación de la obra, u otras conforme a la ley y su reglamento.

Si la transmisión de derechos no se celebra por escrito será nula de pleno derecho y aunque la ley no señala expresamente la consecuencia por no fijarse las regalías, tampoco será válida toda vez que el derecho a percibir regalías es irrenunciable.

La inscripción del convenio o contrato por el que se transmitan derechos patrimoniales ante el Registro Público del Derecho de Autor no es requisito para darle validez al acto celebrado entre

el cedente (autor o titular) y el adquirente o cesionario. Sin embargo, la consecuencia de no hacerlo es que no será un acto oponible frente a terceros, es decir, que si se llevó a cabo una cesión de derechos, aun cuando cumpla estrictamente con los requisitos previstos por la ley, por no haberse inscrito, el titular derivado (adquirente) no podrá ejercer acciones para la defensa de los derechos, situación que puede subsanarse registrando el acto de cesión o bien acudiendo al autor o titular cedente para que las ejerza.

b. Licencias

La ley de la materia se refiere a las transmisiones y menciona incidentalmente a las licencias, concretándose a señalar, respecto de los derechos patrimoniales, que podrán transmitirse u otorgar licencias exclusivas o no exclusivas.

Para el otorgamiento de licencias no establece requisitos, únicamente exige que deben celebrarse por escrito. De regulación tan escueta se puede concluir que no tienen que cumplir con los requisitos de onerosidad y temporalidad de las transmisiones o bien, bajo un criterio totalmente a favor del autor, se puede entender que también deben otorgarse mediante el pago de una regalía y ser temporales.

■ La transmisión difiere de la licencia en que ésta última no implica que el derecho sobre el que se otorga salga del patrimonio del autor o titular derivado que lo posee, pues aun

Derechos de autor La posibilidad de otorgar licencias puede usarse para modificar el alcance de la Ley de Derechos de Autor. Las licencias abren la posibilidad de liberar ciertos derechos, como el de reproducción o modificación de la obra en licencias como las de Creative Commons o las General Public License (GPL), como lo plantean Miracle y Vidal.

cuando la ley no hace distinción entre una y otra, en la doctrina y más aún en materia de propiedad intelectual, como es el caso de las patentes y las marcas en nuestro sistema vigente, las licencias son solamente permisos, lo que significa que el autor o titular no dispuso de su derecho, pues si no la celebra con carácter exclusivo, puede otorgar otras licencias sobre los mismos derechos. ■

En efecto, los permisos o licencias pueden otorgarse en las condiciones que estime más convenientes el autor o titular derivado. No se prevé en la ley la obligación de inscribirlas ante el Registro Público del Derecho de Autor, sin embargo, el Registro no lo niega y si fuera el caso que en ella también se autoriza al licenciatario a ejercer acciones para proteger los derechos, es recomendable hacerlo.

c. Dominio Público

El dominio público en materia de derecho de autor es el régimen jurídico al que ingresan las obras cuando ha expirado la vigencia de los derechos patrimoniales. El dominio público permite el libre uso y explotación de obras con la sola restricción de respetar los derechos morales de su autor.

● Determinar si una obra ha ingresado o no al dominio público es una tarea a cargo de quien está interesado en su uso y explotación, requiere de un riguroso estudio jurídico

Capital cultural Nivón y Yúdice plantean que la paulatina ampliación del periodo de vigencia *postmortem* de los derechos patrimoniales habla de lo provechoso de su explotación por terceros. Esos lapsos temporales de hasta cien años plantean la cuestión de si no se restringe excesivamente el acceso a la cultura al postergarse inexcusablemente el ingreso de las obras al dominio público.

pues es necesario analizar el caso concreto en relación con las disposiciones que han estado vigentes en México sobre la materia. El derecho de autor en nuestro país ha sido regulado por diversos ordenamientos, los cuales otorgaron diferente vigencia: 20, 25, 35, 50, 75 y actualmente 100 años, considerando diferentes criterios para iniciar el cómputo del plazo, en algunos casos a la publicación de la obra, en otros a su registro o a la muerte del autor, por ello es indispensable revisar los antecedentes de la obra en estudio.●

Con frecuencia se cree que en el INDAUTOR existe una relación de obras que han caído al régimen del dominio público o que éste puede realizar el estudio para determinarlo, la realidad es que no existe tal relación ni la autoridad tiene facultades para hacerlo, por lo tanto es recomendable analizar cada caso concreto, finalmente, quien está investigando sobre una obra debe allegarse de toda la información necesaria para tener la certeza de que se trata de una obra del dominio público y por tanto puede usarla y explotarla sin autorización ni pago de regalías.

d. Limitaciones y excepciones

Los términos limitaciones y excepciones son utilizados indistintamente en nuestra legislación, pues no se hace una distinción clara entre ambas figuras. El Título VI de la LFDA prevé en tres capítulos la limitación por causa de utilidad pública, limitación a los derechos patrimoniales y el dominio público, respectivamente. Para limitar los derechos patrimoniales por causa de utilidad pública es necesario agotar un procedimiento que debe promoverse ante el INDAUTOR, cuyo presupuesto indispensable es la existencia de causas de utilidad pública. Se considera de utilidad pública, de acuerdo con la ley, la publicación o traducción de obras literarias o artísticas necesarias para el adelanto de la ciencia, la cultura y la educación nacionales, según el dictamen

que al efecto expida el INDAUTOR. Aunado a este presupuesto, los referidos ordenamientos exigen la concurrencia de las siguientes circunstancias:

1. Que la obra no cuente con editor o titular de los derechos patrimoniales de autor identificado, o que existiendo éste, se niegue sin causa justificada a reproducir y publicar la obra;
2. Que no exista una obra sucedánea para el adelanto de la rama de la ciencia, la cultura o la educación nacionales de que se trate, y
3. Solamente procederá mediante el pago de una remuneración compensatoria.

El procedimiento de declaración administrativa de limitación por causa de utilidad pública puede iniciar de oficio o a petición de parte. En el primero de los supuestos la Secretaría de Educación Pública, por conducto del INDAUTOR, es la que está legitimada para iniciarlo.

La LFDA hace referencia a las limitaciones a los derechos patrimoniales, que en realidad podríamos ubicar como excepciones. Son casos que la ley autoriza para la libre utilización de obras, sin autorización ni pago de regalías. Estas limitaciones o excepciones son supuestos que el legislador mexicano construyó con apego a la “regla de los tres pasos” que exige el Convenio de Berna, a saber: estar previstas expresamente en ley; no afectar la explotación normal de la obra y no causar un perjuicio injustificado al autor.

En este orden de requerimientos, en México se podrá llevar a cabo la libre utilización de obras exclusivamente en los casos previstos en el artículo 148 de la ley; debe tratarse de obras literarias o artísticas previamente divulgadas; su utilización no debe afectar su explotación normal; debe citarse invariable-

mente la fuente, y no deben alterarse. En cada caso deben concurrir todas y cada una de dichas condiciones, además de los requisitos que exige cada uno de los siguientes supuestos:

1. ♦Cita de textos, siempre que la cantidad tomada no pueda considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra;
2. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión o cualquier otro medio de difusión, si no fue expresamente prohibido por el titular del derecho;
3. Reproducción de partes de obras para la crítica e investigación científica, literaria o artística;♦
4. ■Reproducción por una sola vez, y en un solo ejemplar, de una obra literaria o artística, para uso personal y privado de quien la hace y sin fines de lucro (en caso de personas morales: sólo instituciones educativas, de investigación o no dedicadas a actividades mercantiles);■
5. Reproducción de una sola copia por parte de un archivo o biblioteca por seguridad y preservación (que se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer)

Derechos de autor El cobro de tasas a dispositivos de copiado y almacenamiento grava, algunos consideran que como una suerte de penalización indirecta, estas actividades. Es el caso de la aplicación de la “remuneración compensatoria por copia privada” o canon digital en España.

Derechos de autor Esta excepción es imposible de ejercer con la aplicación de los *Digital Rights Management* (DRM). Cuestión expuesta por Miracle y Vidal.

6. Reproducción para constancia en un procedimiento judicial o administrativo, y
7. Reproducción, comunicación y distribución por medio de dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras que sean visibles desde lugares públicos.

Otro caso de excepción a los derechos patrimoniales está contenido en el artículo 44 del Reglamento de la LFDA al considerar que no constituye violación al derecho de autor la reproducción de obras completas o partes de una obra, fonograma, videograma, interpretación o ejecución o edición, siempre que se realice sin fines de lucro y con el objeto exclusivo de hacerla accesible a invidentes o sordomudos quedando comprendidas las traducciones o adaptaciones en lenguajes especiales destinados a comunicar las obras a dichas personas.

●Es importante aclarar que las limitaciones o excepciones son parte de la política pública de un país en materia de derecho de autor. Los casos incluidos son los que el legislador consideró indispensables en su momento para lograr el equilibrio entre la exclusividad del derecho de autor y los requerimientos de la sociedad, con los cuales adicionalmente se hace compatible su ejercicio con el de otros derechos humanos a los que hicimos referencia y en la práctica parecen contraponerse: derecho de

Derecho a la cultura Esto hace evidente cómo entran en conflicto estos derechos fundamentales con un reforzamiento de las restricciones de los derechos de autor. Las TIC agudizan este fenómeno. Boeta trata específicamente la cuestión del acceso a la información.

acceso a la cultura; a la educación; a la información y a la libertad de expresión.●

En nuestro sistema la mayoría de las excepciones limitan el derecho exclusivo de reproducción de obras literarias y artísticas, excepto el supuesto relativo a la reproducción, comunicación y distribución de obras visibles desde lugares públicos. Sin embargo, cabe aclarar que por su naturaleza, los supuestos descritos son de interpretación restrictiva, razón suficiente para sostener que en ningún caso, aun en el supuesto que parece ser más amplio, podemos considerar que la libre utilización significa que abarca otros derechos exclusivos no contenidos en los presupuestos legales, y mucho menos que la libre utilización se realice con fines de lucro directo o indirecto.

e. Obras anónimas

La LFDA no hace una regulación clara y detallada de las obras divulgadas como anónimas. Se limita a mencionar que son de libre utilización mientras no se dé a conocer o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado para reivindicarlos. Cabe destacar que la libre utilización implica la posibilidad de usar y explotar una obra sin autorización ni pago de regalías. Sin embargo, las obras anónimas se pueden usar sin autorización pero sí deben pagarse regalías.

Recordemos que en nuestro sistema el derecho a percibir regalías es irrenunciable, por ello en cuanto aparezca el autor o el titular de los derechos patrimoniales, quien hubiera hecho uso y/o explotación de obras literarias y artísticas divulgadas como anónimas, deberá pagar las regalías correspondientes.

f. Obras en Internet

El desarrollo de la tecnología, particularmente el de tecnología digital, ha traído consigo importantes conflictos y parece cuestionar tan profundamente al derecho de autor que algunos

opinan que su desaparición es inminente y para otros es hasta necesaria porque – afirman– obstruye y desalienta la creación.

La red de redes, Internet, ha sido un medio de difusión extraordinario de obras literarias y artísticas a través del cual se comunican con o sin autorización de sus creadores o titulares, pero no sólo es su comunicación lo que facilita, también aumenta las posibilidades de su uso, explotación y hasta alteración, mutilación o plagio, pero no por ello se puede afirmar que el derecho de autor ha perdido vigencia, porque sus principios básico siguen siendo aplicables. Internet no es sinónimo de “tierra de nadie”, es una herramienta de comunicación que debemos usar con prudencia y pleno conocimiento de los pros y contras que representa, de manera consciente y dentro de la legalidad. En materia de derecho de autor, existen obras literarias y artísticas disponibles en Internet que se pueden usar en los términos y condiciones que se especifiquen en cada caso, es posible encontrar desde aquellas que indican su libre uso y/o explotación con fines de lucro, hasta las que imponen restricciones para sólo lectura, por ejemplo.

Existen en la red *software* libre, bancos de imágenes, obras literarias, etc., que son de libre utilización, por lo tanto son susceptibles de utilizarse en los términos y bajo las condiciones que en cada caso se especifiquen, pero mientras no se haga señalamiento expreso al respecto, debe entenderse que su utilización requiere de la autorización del autor o de los titulares derivados, o bien puede ser que se trate, por ejemplo, de obras del dominio público. En cualquiera de estos supuestos la obligación es determinar de qué tipo de obra se trata y en caso de que tenga derechos vigentes, buscar la autorización respectiva.

¿Creador o usuario de obras?

◆Esta pregunta la formulo porque la perspectiva del derecho de autor puede cambiar si nos encontramos de uno u otro lado.

Cuando se es creador, si bien en ciertas etapas del proceso de posicionamiento en el gusto del público se requiere de difusión y en ocasiones de permitir la libre utilización de las obras, cuando se alcanza cierto reconocimiento es difícil aceptar que el producto de un trabajo intelectual, con todo lo que ello implica, se use y en ocasiones se obtenga provecho de su explotación mientras el autor no lo hace. Entonces tal vez desee reivindicar sus derechos, defenderse como creador y ser partícipe del éxito, particularmente del económico, de su creación.◆

Cuando se es usuario se busca el acceso a las obras de manera fácil, sin problemas, sin restricciones porque –se argumenta– la creación es libre, dinámica, espontánea y no debe estar sujeta a más restricciones que las que impone la propia capacidad de creación de cada individuo. Sin embargo, ¿dónde quedan los derechos de los demás? Encontrar el justo equilibrio debe ser norma de actuación porque esta fase de usuario puede ser un elemento para generar nuevas creaciones (obras primigenias o derivadas).

Retos

■ Muchos. Hasta la fecha el derecho de autor en México se mantiene vigente bajo los principios fundamentales dictados por su tradición latina. Si bien el desarrollo de la tecnología está planteando retos importantes, hasta el momento no se han propuesto reformas de fondo que flexibilicen su carácter

Derechos de autor Rodríguez y Yúdice plantean cómo gracias a la tecnología cada vez es más difícil hacer esta distinción tan tajante entre usuario y productor. Carrillo ve precisamente en esta disolución un síntoma del capitalismo cultural.

exclusivo, en las normas que lo regulan, desde la Constitución Política general de los Estados Unidos Mexicanos a los tratados y acuerdos internacionales y legislación nacional, que consideran al autor y su obra el objeto de protección y los derechos a su favor como exclusivos.■

Es importante mencionar que aun cuando en nuestro país no ha habido la difusión y la total comprensión de fenómenos como Creative Commons o la doctrina del *copyleft*, entre otras tendencias similares, y por lo tanto no se ha entrado al debate de estos temas como sucede en España y otros países, sin embargo, pronto serán motivo de discusión. A este respecto la aspiración de las autoridades es que, llegado el momento, los creadores, titulares de derechos de autor y usuarios de obra estén conscientes del alcance legal de dichas opciones tanto para proveerse de obras como para utilizarlas como medios de difusión de las propias, aspiración que sólo será posible si se conoce y comprende el derecho de autor vigente.

En un futuro muy próximo, probablemente el derecho de autor tendrá que experimentar cambios sustanciales ante el impacto de las nuevas tecnologías. Sin embargo, quienes tienen a su cargo la responsabilidad de tomar las decisiones al respecto están obligados, en la parte técnica, a conocer y comprender el sistema vigente para cambiar lo que sea necesario, con la prudencia necesaria y plena conciencia de los efectos legales que producirán y, ante todo, con la sensibilidad para mantener un

Derechos de autor La cuestión de fondo aquí es en qué dirección habrían de moverse estas reformas, pues pueden liberalizarse para favorecer la producción y el acceso a la cultura, como reclaman movimientos como *Copyleft*, o hacerse más restrictivas, amparando dispositivos como el de los *Digital Rights Management* o el canon digital.

equilibrio entre el derecho de autor con sus similares derechos humanos y con las necesidades de la sociedad, sin desvirtuar la naturaleza misma del derecho de autor.

Conclusiones

1. El derecho de autor comparte su naturaleza de derecho humano con los diversos de acceso a la educación, a la cultura, a la información, y a la libertad de expresión.
2. La ley de la materia protege el derecho de autor y los derechos conexos, además de otros derechos que el propio ordenamiento legal reconoce como de propiedad intelectual, por lo tanto no le son aplicables los principios del derecho de autor, así se refiere a los derechos de autor sobre los símbolos patrios y las expresiones de las culturas populares; las reservas de derechos al uso exclusivo, y los derechos de la persona retratada (imagen).
3. Conforme a la LFDA, para hacer uso legal debe convenirse la transmisión de los derechos, u obtener la licencia respectiva, o asegurarse de que la obra se encuentra en el dominio público, o que el supuesto de utilización se ajusta estrictamente a los casos de limitación por causa de utilidad pública o excepción, o que se trata de obras anónimas o bien cuando así se señale expresamente tratándose de obras que se comunican públicamente a través de Internet.
4. El derecho de autor no inhibe la creación, como cualquier otro derecho y lo que por naturaleza significa, sus normas limitan o guían el actuar de quienes pretenden hacer uso de obras.
5. El desarrollo de la tecnología, particularmente el de la tecnología digital, ha causado un amplio impacto en la regulación del derecho de autor. Sin embargo, sus principios fundamentales se encuentran vigentes.

6. Es evidente la necesidad de hacer uso de obras como una exigencia de la sociedad en el ejercicio de los derechos de acceso a la cultura, educación, información y libertad de expresión, que especialmente el extraordinario acceso y comunicación de obras hacen posible pero dicho uso debe llevarse a cabo con estricto apego a las disposiciones vigentes, evitando con ello incurrir en violaciones a la ley y sus consecuentes sanciones, pues dicha necesidad y su incuestionable importancia, no deroga por sí misma el derecho de autor. Lo que sí es inminente es que en poco tiempo México y muchos otros países del mundo estarán transitando por un proceso de cambios a sus leyes con el fin de adecuar el derecho de autor a una nueva realidad determinada por los desarrollos de la tecnología.

Referencias

Lipszyc, Delia. 1993. *Derecho de autor y Derechos conexos*. Buenos Aires: Editorial UNESCO/CERLALC/ZAVALÍA.

Legislación

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos

Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas

Ley Federal del Derecho de Autor

Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor

MEDIACTIVISMO EN LA RED

DANIEL MIRACLE

“Geeks like to think that they can ignore politics, you can leave politics alone, but politics won’t leave you alone.”

Richard Stallman

Algunas dudas sobre propiedad intelectual y nuevas tecnologías

La televisión, los teléfonos móviles e Internet son ya una realidad para muchos ciudadanos del mundo. Muchas personas usan el ordenador y se comunican a través de Internet a diario y estas tecnologías evolucionan muy rápidamente. Internet no es sólo un medio donde podemos encontrar información, sino también un espacio en el que se puede publicar y producir información, así como compartir archivos o comunicarse en videoconferencia. La Web 2.0, la llamada “*web social*”, ha convertido a los que

antes eran espectadores en realizadores de contenidos. Según Wikipedia, “el término Web 2.0 fue acuñado por O’Reilly Media en 2004 para referirse a una segunda generación de *web* basada en comunidades de usuarios y una gama especial de servicios, como las redes sociales, los blogs, las wikis o las folcsonomías, que fomentan la colaboración y el intercambio ágil de información entre los usuarios” (Wikipedia, *Web 2.0*).

En este “fomento de la colaboración y el intercambio ágil de información” es donde surgen algunas dudas sobre la propiedad intelectual en el contexto tecnológico actual. ¿Cómo funciona la *web*? ¿A quién pertenece? ¿Por qué podemos publicar tanta información en ella? ¿Cómo puede la red de redes ser gratuita en lo que respecta a un gran número de servicios (correo, telefonía, almacenamiento, etc.)? ¿Qué condiciones hay? ¿Quién lee detenidamente los términos y condiciones de los contratos antes de publicar un video en YouTube, un archivo de sonido en MySpace, una imagen en Flickr o un texto original en un blog cualquiera? ¿Quién compara la letra pequeña de unas y otras plataformas antes de decidirse por una de ellas? Y también: ¿Qué pasa con los videos originales y “desprotegidos” que se suben a la red? O en los casos de *streaming* en vivo (*netcasting*) como los de Mogulus.tv, U-stream u Operator 11. ¿De quién es la propiedad intelectual de los vídeos que se realizan colectivamente? ¿De quién la de los que se editan de nuevo mezclándolos con otros? ¿De dónde provienen los beneficios de las grandes empresas poseedoras de las redes sociales de Internet? ¿A quién perjudican los intercambios de archivos? ¿Por qué es ilegal enviar un fragmento de canción a un amigo?

En una carta que Isaac Newton envió a Robert Hooke el 5 de febrero de 1675, el eminente científico escribió estas famosas palabras: “Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes” ([http://es.wikiquote.org/wiki/Isaac Newton](http://es.wikiquote.org/wiki/Isaac_Newton)).

Así expresaba que sus aportaciones a la ciencia, en diversos campos del conocimiento, habían sido realizadas gracias al trabajo previo de grandes científicos. Eran tiempos en que el conocimiento no tenía propietarios y la ciencia y la cultura no tenían significados sino eran difundidas para futuros conocimientos y para el desarrollo social. La privatización del conocimiento es algo reciente. Aún debe de sorprender a muchos profesores de universidad cómo se ha mercantilizado la investigación y cómo los antiguos valores científicos se han perdido ante criterios de rentabilidad económica. La comercialización y el control sobre el uso de la información o el conocimiento se hacen a través de registros y patentes. Quizá el premio al lado más inhumano se lo llevan las patentes farmacéuticas, que impiden la producción de medicamentos genéricos, amparadas por leyes y códigos penales que protegen la propiedad de algo tan abstracto como una fórmula química, que pertenece a alguien porque la registró primero en una agencia de patentes.

Volviendo al contexto de Internet y especialmente a los beneficios que obtienen las grandes empresas de comunicación, lo primero que nos viene a la cabeza es la publicidad: *banners* que aparecen encima, debajo o a los lados de las *web* que estamos viendo o las ventanas centelleantes que se abren solas o que aparecen detrás de otras pantallas. Pero la nueva publicidad va más allá, está enfocada y dirigida a un solo individuo; es una publicidad seleccionada y escogida para que interese y para que actúe sobre el usuario eficazmente. Los robots de Internet, de entrada, reconocen la posición de la ip desde donde el usuario se conecta, pueden detectar en qué idioma está configurado el sistema operativo de la terminal conectada, y por lo tanto la publicidad del *banner* ya está localizada en un país o región y con un idioma determinado.

- También son indicadores de intereses los amigos y las relaciones entre lo público y lo privado que se establecen en plataformas como

MySpace o YouTube. Se nos venden todas esas redes como un medio de comunicación para conocernos mejor, para que millones de usuarios se expresen, compartan información, intereses, cultura. Pero también han demostrado ser un poderosísimo instrumento de control de la población conectada. Los robots de Amazon, por ejemplo, conocen los hábitos lectores de muchos usuarios mejor que ellos mismos y hacen uso de esos conocimientos cada vez que adjudican una “recomendación” o anuncio a la página de cada usuario concreto. ●

Mas allá de la publicidad, las plataformas sociales son lugares donde los usuarios encuentran sus fuentes de información, donde hacen contactos con otros usuarios, donde se presentan al mundo, donde guardan sus opiniones y secretos y donde consumen grandes cantidades de tiempo de ocio. La *web* también se podría considerar parte de la industria del entretenimiento, pero en este caso los espectadores son además los actores de la escena. ◆ Una organización semántica rastrea a través de las etiquetas o *tags* lo que el espectador quiere ver, pero no olvidemos que, para estar allí y formar parte de esa base de datos, previamente hay que asumir las políticas y los requisitos de la empresa que hospeda el material. Las grandes empresas

Capital cultural Barrios, Carrillo y Yúdice detectan en la actividad simbólica de los usuarios una nueva cuenca de producción para la explotación de la multinacionales.

Capital cultural De la cueva cuestiona la legalidad de los acuerdos conocidos como “Términos y condiciones” que suscribimos para tener acceso a cada sitio pues en la práctica operan como contratos.

que alojan contenidos son ya un filtro, pues allí no hay lugar para la disidencia: se promocionan los perfiles “adecuados” y se censuran los contenidos “problemáticos”.◆

También hay que recordar que MySpace pertenece al *holding* de empresas del magnate Rupert Murdoch, quien además es dueño de la cadena Fox, famosa por su discurso conservador afín al partido republicano estadounidense. A ello debemos añadir que últimamente ha contratado como consejero al ex presidente español José María Aznar, y cabe preguntarse qué tipo de consejos le podrá dar. Vivimos unos tiempos en que las técnicas de control del Poder son más sofisticadas (y disimuladas) que nunca y las leyes de la propiedad intelectual repercuten directamente en las libertades civiles fundamentales de nuestra sociedad.

Nueva distribución de la propiedad en el mundo paralelo

La red ha creado mundos paralelos telemáticos muy parecidos y vinculados a la vida real. Más allá de entornos virtuales 3d como Second Life, la importancia de la Infoesfera es patente en muchos aspectos de nuestra vida cotidiana. ■ Hoy, sólo con la conexión a Internet y un navegador (Mozilla Firefox, Internet Explorer, etc.) ya podemos crear nuestro programa de televisión; editar y publicar un periódico con un compañero de Camboya y otro de Mozambique; editar, subtítular y cambiar el formato de un video; y todo ello simplemente escribiendo unas palabras en un buscador, pues actualmente se puede montar cualquier documental sin usar ninguna cámara, accediendo a videos puestos a disposición de los usuarios. ■ Tampoco hace falta

Derechos de autor Esto no sólo hace evidente, como lo apuntan Barrios y Rodríguez, que el estatuto del creador ha cambiado, sino que la frontera u oposición con el espectador que definía el creador se ha diluido ya que gracias a la tecnología surge un usuario como editor.

tener un terminal propio, pues podemos contar con algo similar a un ordenador personal virtual en línea, mediante aplicaciones llamadas *virtual desktop* o escritorios virtuales, como por ejemplo eyeOS (www.eyeos.org), todo un sistema operativo en línea. Este tipo de aplicación supone que ya no necesitamos tener un ordenador propio con un disco duro, pues toda nuestra información puede ser pública o privada y encontrarse en la red.

● La *world wide web* ha proporcionado, entre otras muchas cosas, vías de expresión a millones de individuos que, hasta hace muy poco, no tenían más salida a sus inquietudes expresivas que las cartas a los directores de los diarios, las puertas de los baños públicos o formas más desesperadas de manifestación. Los blogs, las wikis, YouTube, Google Video, Operator 11, Blip.tv, Jumpcut, Viddler... desde “el tubo” a “la mula”, todo tipo de facilidades de intercambio y redes sociales han extendido virtual e inimaginablemente las tertulias de café, el muro del grafitero, las esquinas de intercambio de cromos o juegos o el fanzine del inconformista inquieto del barrio, etc.

We are the Web (www.wearetheweb.org) es una iniciativa entre otras muchas (quizá una de las más llamativas) que defiende a la ciudadanía ante las restricciones, sobre todo económicas y legales, con las que el gran capital amenaza al ciudadano internauta y quiere hacer retroceder las antes insospechadas conquistas de la gente de a pie usando las nuevas tecnologías. Su lema es claro: “Keep the Internet neutrality, fair and free...” o, lo que es lo mismo, “Nosotros somos la red, mantenla neutral, justa y libre” ●

◆ Pero el mundo informático no es sólo virtual: existen servidores en grandes empresas, en instituciones e incluso en pequeños garajes. En la gran red mundial encontramos cableado transatlántico, grandes proveedores de transporte de datos y diversos tipos de empresas de Internet. Ahora ya tenemos gran parte de la información

dispersa por diversos servidores del mundo, en su mayoría externos a nuestro control como usuarios. Están los servidores de correo, como Hotmail (de Microsoft), Yahoo o GoogleMail, que están ofreciendo un espacio de sus discos duros. Otras personas quizá no tienen un acceso a esa información, pero los administradores de estos servidores, desde luego, sí pueden acceder a todos los datos acumulados en esos espacios, para nosotros virtuales, pero que también son físicos. ♦ Por otra parte, durante el año 2007 se produjo un aumento significativo de las campañas de la industria musical y cinematográfica contra los delitos de *copyright* relacionados con la red, tanto en España como en el resto de Europa y en los EE.UU. El popular motor de búsqueda Torrent Spy fue obligado a recoger datos de los usuarios, y la empresa privada OiNK fue desmantelada. Rick Prelinger fundó en 1983 los *Prelinger Archives* con el objetivo de preservar y facilitar el acceso a películas industriales, educativas, domésticas y otro tipo de material filmico en peligro de desaparición. Su archivo cuenta con más de 60.000 películas. (www.prelinger.com y www.archive.org). Cabe citar y reproducir aquí un par de respuestas de Rick en una entrevista realizada en Bilbao durante los encuentros de Periferiak 2007.

Implicaciones sociales Las posibilidades brindadas por la TIC para abrir espacios de acción e interacción social no institucionalizados son también subrayadas por Barrios, Domínguez, Ilich y Vidal, aunque con distintas valoraciones.

Derechos de autor Esto plantea una problemática legal relevante: ¿A que legislación nacional se acoge un mexicano que usa un servidor de Italia? El problema de la desterritorialización ésta planteado por Andújar, De la Cueva, Vidal, y, especialmente Barrios.

Pregunta: Cuando habla de cómo con la copia el artefacto gana valor, ¿a qué tipo de valor se refiere?, ¿al cultural o al económico?

R.P.: Me refiero a los dos, aunque el económico es más fácil de entender. Cuando trabajaba para hvl, que es propiedad de TimeLife, una vez pregunté cuál era la imagen que más dinero les había proporcionado. Me respondieron: “Sin duda, la del público en el cine con las gafas de 3d”. Esta famosa imagen ha sido copiada y pirateada y, de hecho, es la portada de La sociedad del espectáculo, el libro de Guy Debord. Cuando una imagen o un sonido está en todas partes, aumenta su valor y, aunque el dinero no cambie de manos, su valor cultural es de primer orden. El principio de ubicuidad para mí es equivalente al de valor.

Pregunta: ¿Qué le parecen las licencias Creative Commons (cc)?

R.P.: Admiro a Lawrence Lessig pero, a fin de cuentas, las cc no dejan de ser un proyecto reformista que sirve para que el *copyright* funcione mejor. Debemos situar la cultura más allá de la propiedad intelectual; no enfocarla hacia la noción de dinero, sino hacia las de regalo, respeto e intercambio. Pensar cómo se distribuye la cultura es el primer paso para pensar cómo se distribuye la propiedad. En este sentido, trabajar en el ámbito de la cultura puede ser subversivo y tener mucho sentido.

(Prelinger, <http://www.periferiak07.org/es>)

■ Cabe destacar también que David Bravo, abogado, activista sevillano y autor de *Copia este libro* publicó una escandalosa y famosa lista compartida de faltas y delitos relacionados con la copia y el intercambio privado de archivos p2p. En dicha lista se explica que la descarga de una canción será un delito con pena de 6 meses a 2 años, mientras que el hurto de la discografía entera de un artista en una tienda ni siquiera se considerará un delito, sino una simple falta (art. 623.1 del Código Penal). Si el robo superara los mil euros, la pena seguiría siendo menor que en el

caso de la descarga. Por otra parte, según esta misma lógica, sería menos grave participar en una pelea tumultuosa, con instrumentos que podrían poner en peligro la vida de los implicados, que participar en el intercambio de discos compactos (art. 154 del Código Penal). Dicha lista comparativa es por sí sola elocuente respecto de la desproporción de las penas previstas para los presuntos delincuentes informáticos y muestra hasta qué punto se está velando con sumo celo por los derechos de autor.■ Creo adecuada la transcripción de unos significativos fragmentos de la charla de David Bravo:¹

SITUACIÓN 1:

- a) Luis se descarga una canción de Internet.
- b) Luis decide que prefiere el disco original y va a El Corte Inglés a hurtarlo. Una vez allá, y para no hacer dos viajes, opta por llevarse toda una discografía. La suma de lo hurtado no supera los 400 euros.

comentario: La descarga de la canción sería un delito con penas de 6 meses a 2 años. El hurto de la discografía en El Corte Inglés ni siquiera sería un delito, sino una simple falta (art. 623.1 del Código Penal).

situación 2:

- a) Luis se descarga una canción de Internet.
- b) Luis va a hurtar a El Corte Inglés y, como se le va la mano, se lleva cincuenta compactos, con un valor global de 1000 euros.

Implicaciones sociales Los ejemplos provistos por Bravo indican el grado punitivo que alcanzan las penas relacionadas con la Ley de Propiedad intelectual española. Pueden verse otros casos de criminalización en Domínguez, Nivón y Rodríguez.

comentario: Seguirá siendo más grave la descarga de Internet. El hurto sería un delito, porque supera los 400 euros, pero sería de menor pena que la descarga (art. 234 del Código Penal).

SITUACIÓN 3:

a) Sergio, en el pleno uso de sus facultades mentales, se descarga una canción de M.G.

b) Sergio, en un descuido de M.G., se lleva su coche y lo devuelve 40 horas después.

comentario: Sería más grave la descarga. El hurto de uso de vehículo tiene menos pena, a tenor del artículo 244.1 del Código Penal.

SITUACIÓN 4:

a) Ocho personas se intercambian copias de su música favorita.

b) Ocho personas participan en una riña tumultuosa utilizando medios o instrumentos que pueden poner en peligro sus vidas o su integridad física.

comentario: Es menos grave participar en una pelea que participar en el intercambio de compactos. Participar en una riña tumultuosa tiene una pena de 3 meses a 1 año (art. 154 del Código Penal) y el intercambio tendría una pena de 6 meses a 2 años (art. 270 del Código Penal). Si algún día te ves obligado a elegir entre participar en un intercambio de copias de CD o participar en una pelea masiva, escoge siempre la segunda opción, que es obviamente menos reprochable.

SITUACIÓN 5:

a) Juan copia la última película de su director favorito de un DVD que le presta su secretaria Susana.

b) Juan, aprovechando su superioridad jerárquica en el trabajo, acosa sexualmente a su secretaria Susana.

comentario: El acoso sexual tendría menos pena según el artículo 184.2 del Código Penal.

SITUACIÓN 6:

a) José y Susana van a un colegio y distribuyen entre los alumnos de preescolar copias de películas educativas de dibujos animados protegidas por *copyright*, sin autorización de los autores.

b) José y Susana van a un colegio y distribuyen entre los alumnos de preescolar películas pornográficas protagonizadas y creadas por la pareja.

COMENTARIO: La acción menos grave es la de distribuir material pornográfico a menores, según el artículo 186 del Código Penal. La distribución de copias de material con *copyright* será un delito al existir un lucro consistente en el ahorro conseguido por eludir el pago de los originales cuyas copias han sido objeto de distribución.

SITUACIÓN 7:

a) Ramón, que es un bromista, le copia a su amigo el último disco de Andy y Lucas, diciéndole que es el *Kill'em all* de Metallica.

b) Ramón, que es un bromista, deja una jeringuilla infectada de sida en un parque público.

comentario: La segunda broma sería menos grave, a tenor del artículo 630 del Código Penal.

A pesar de todas estas medidas previstas por la ley, en noviembre de 2007 Pirate Bay, la famosa *web* dedicada al P2P, superó los 10 millones de descargas y el millón de “torrentes”, lo que la convierte en el Bit Torrent *tracker* (rastreador) más grande del mundo. Los flujos de Bit Torrent encriptados también están aumentando espectacularmente, lo que llama aún más la atención de los *sheriffs* de la red, que están empezando a apuntar sus armas legales contra las empresas que se anuncian en las páginas de Pirate Bay. Las plataformas P2P están siendo acusadas desde hace tiempo de conspirar para saltarse las leyes de *copyright*. Pirate Bay alega que no almacena archivos protegidos por la ley en ninguno de sus servidores, mientras que los abogados contratados por las compañías pro *copyright* dicen que Pirate Bay no es sólo un servidor, sino parte activa en la labor por hacer accesible a cualquiera materiales protegidos por la ley.

En cuanto a Rick Falkvinge, el fundador del Partido Pirata sueco y una de las principales figuras del movimiento “pirata” internacional (ya existente en más de 20 países), explica por qué los “piratas” son necesarios en la política actual: porque hay que intentar entrar en el único juego que los poderosos *lobbies* pro *copyright* no pueden comprar: el juego de los votos en unas elecciones democráticas. La lucha contra la violencia del *copyright* tiende a centrarse en los aspectos económicos del inevitable cambio hacia una economía de redes interconectadas. • Pero Falkvinge insiste que en esa lucha está en juego mucho más que los modelos de negocio: se trata del derecho a las libertades civiles

Capital Cultural Argumentar que el sentido de la ley de Derechos de Autor es proteger al autor y a su creación es obviar el poder sociopolítico de estas creaciones en el capitalismo cultural, como hacen ver Nivón y Yúdice, entre otros.

fundamentales, desde el secreto postal o la libertad de prensa hasta el mismísimo derecho a una identidad. Hoy en día, dice el Partido Pirata, el *copyright* y las libertades civiles esenciales son mutuamente excluyentes, y la sociedad debe elegir. ● Como se analiza en la ponencia *Copyright regime versus civil liberties* de Rick Falkvinge enviar un fragmento de canción propietaria por *e-mail* es un delito muy grave. El siguiente paso es vigilar los intercambios de ficheros y los contenidos personales electrónicos, atentando a la privacidad de nuestros datos, y de la vigilancia pasamos a la censura y al control bajo el amparo de la ley. Como partido político, su programa electoral persigue compartir y *samplear* ficheros libremente, disminuir la duración comercial del *copyright* (entre 3 y 5 años después de su publicación, no 70 años después de la muerte del autor), proteger, ante todo, la atribución (autoría), prohibir los *drm* (*Digital Rights Management* o gestión de derechos digitales), abolir las patentes (especialmente las de *software*), fortalecer la privacidad con proceso reglamentario y gobierno transparente. ♦ Transcribimos aquí la definición de DRM que nos ofrece la Wikipedia:

La Gestión de derechos digitales (abreviado en inglés *drm*, de *Digital Rights Management*) y en protesta también llamado Gestión de restricciones digitales (*Digital Restrictions Management*) es el conjunto de tecnologías orientadas a ejercer restricciones sobre los usuarios de un sistema, o a forzar los derechos digitales permitidos por comisión de los poseedores de derechos de autor e independientemente de la voluntad de uso del usuario del sistema.

Derechos de autor La legalidad misma de estos dispositivos está en entre dicho, como apuntan Arteaga, De la Cueva, Nivón y Vidal.

Generalmente estos dispositivos son instalados como condición previa a la distribución de software no libre, obras musicales, libros electrónicos o cualquier tipo de archivo sujeto a derechos de autor. En algunos casos, las restricciones aplicadas se extienden más allá de los archivos que debían proteger, agregando restricciones sobre el uso de otros documentos o aplicaciones presentes en la computadora.

(http://es.wikipedia.org/wiki/Gestión_de_derechos_digitales) ♦

■ Cabe destacar que existe una ley federal en Estados Unidos que permite que los ciudadanos reproduzcan, distribuyan o exhiban fragmentos de películas o cintas de vídeo con *copyright* bajo ciertas circunstancias sin la autorización del detentor de los derechos de reproducción. Esta excepción del *copyright* se llama *fair use* (uso justo) y se permite para propósitos de crítica, de noticias, de divulgación, de enseñanza y de parodia, como se ve plasmado en el filme de Eric Faden *A Fair(y) Use Tale* (MEF Media Education Foundation). La película empieza con una advertencia que explica que no está asociada, ni autorizada, ni se debe confundir con cualquier producto producido por Walt Disney Pictures. El film consta únicamente de fragmentos de películas de Walt Disney y son los personajes de dibujos animados quienes van explicando qué es el *copyright*, cuándo se aplica, e incluso por qué está hecho este film con los fragmentos de estas películas. El motivo principal radica en que, precisamente, Walt Disney es una de las empresas que más apoya estas leyes de administración restrictiva de la reproducción y manipulación de contenidos.■

■ ■

Derechos de autor Arteaga expone las excepciones a la Ley de Derecho de autor en México. Algunas de las que cita son equiparables al *fair use* que aquí se menciona.

La alta tecnología (en manos del pueblo) tiene la culpa

“La voz más pobre se hace siempre la más autoritaria: no consiguiendo ya ser entendida, tiene que resignarse a no ser más que obedecida.”

Rafael Sánchez Ferlosio

• Este conjunto de restricciones tiene repercusiones en el mundo educativo. Habrá que preguntarse, pues, qué le interesa al entorno académico. ¿La cultura o los beneficios económicos? ¿La construcción o la restricción del conocimiento? Universidades de prestigio, como el mit o la Universitat Oberta de Catalunya, empiezan a apostar por el conocimiento abierto. Ha llegado el momento de que la sociedad escoja: ¿*copyright* o *copyleft*? Los poderes establecidos, con su descomunal aparato de propaganda, parecen situarse en contra de la liberación de los flujos o “torrentes” de información y cultura. • Leemos en un diario generalista español: “Diversas asociaciones dedicadas a proteger los derechos de autor reconocen (sic) que la expresión ‘sin ánimo de lucro’ ampara las descargas de archivos por Internet” (*El País*, 29 de junio, 2007). Lo que equivale a afirmar que la falta de ánimo de lucro es ya casi un delito en un mundo obligado a girar alrededor del dios Dinero.

En lo que respecta concretamente al colectivo Neokinok.tv y al ámbito de la televisión experimental, lo que se pretende desde este campo es diseñar estrategias y técnicas que animen a cualquier

Derecho a la cultura El derecho a la educación parece verse amenazado con medidas legales restrictivas respecto al acceso, uso y modificación de información digital. Jiménez dedica su contribución a valorar los retos y necesidades de la educación con la implantación de las TIC.

persona no sólo a compartir sus archivos o conocimientos con todos/as aquellos/as posibles interesados/as, sino también a intervenir en la comunicación y discusión públicas de los problemas y asuntos que les atañen. Del mismo modo que el policía redacta su denuncia como bien sabe y puede, cualquier ciudadano debería poder producir sus noticias a partir de lo que ve o vive todos los días. ¿Tanto miedo tienen los poderes establecidos de lo que pueda decir la sociedad civil, la gente de la calle? ¿Tan paranoico está el Poder que nos toca hoy padecer? A modo de reflexión, proponemos que se consulte un debate que el colectivo Neokinok.tv televisó alrededor del cierre del Ateneo Libertario del Barrio Chino de Barcelona en Horitzó.tv (www.horitzo.tv).

Ahora que la TDT (Televisión Digital Terrestre) ya empieza a ser una realidad en muchos países europeos, creemos que ha llegado el momento de exigir a los poderes públicos que permitan el florecimiento de nuevas emisiones televisivas de proximidad, que respondan a los intereses e inquietudes de los barrios, de los distintos movimientos sociales y de la sociedad civil, de la que hace tiempo se ha separado la “clase” de los periodistas. Ya lo hemos declarado en otros medios —y no nos cansaremos de repetirlo— que se debería acabar con el monopolio del Estado-Capital en lo que concierne a emisiones televisivas (ya sea por ondas o por cable).

Adam Curtis, en documentales como *The Trap* (BBC), explica cómo la orientación ideológica de los gobiernos occidentales para construir una nueva sociedad en equilibrio viene de los estudios realizados durante la guerra fría, mediante los que se desarrollaron modelos matemáticos para conseguir el equilibrio entre las potencias de los años 50 y 60 del siglo xx. Esos modelos o ideas se basan en el egoísmo y la desconfianza; sólo gracias a estos dos conceptos, según lo que de estos modelos se desprende, la sociedad puede equilibrarse. Hace ya tiempo que en una

gran parte del mundo occidental el equilibrio ya no se basa en las mejoras sociales, sino en el mercado. Este último orienta las necesidades, el progreso y las motivaciones de la sociedad. Consecuencia de ello son las privatizaciones continuas de los bienes públicos, ya que el funcionamiento público no dispone de indicadores de valoración “objetivos”.

◆ Ante todo debemos tener en cuenta que ver publicidad para acceder a cualquier información o contenido cultural equivale a pagar un precio al Capital. De hecho, si las tendencias siguen el camino que han venido tomando en estos últimos años, se acabará pagando, como ya se practica en algunos casos, por no tener que engullir la promoción del último “cantantucho” de moda para poder llamar “gratis” por teléfono, ver una película o consultar cualquier tipo de archivo.◆

¿Acaso no es un insulto a la cultura interrumpir con idioteces publicitarias un clásico del cine cada diez minutos? En ese sentido, hay que reconocer que se ha producido una verdadera invasión de lo público por parte de los intereses privados. Sólo hay que darse un paseo por cualquier gran ciudad del mundo occidental para intuir que los pobres seguirán viviendo durante mucho más tiempo, también en ese mundo paralelo que es Internet, a merced de los mensajes publicitarios con que las grandes corporaciones del mundo pretenden dirigir nuestras mentes y nuestros bolsillos.

Derecho de autor Es notable la lógica “negativa” o de candados que impone la privatización o expropiación de la vida: pagar para no tener publicidad o, como Vidal expone, poner candados a las licencias para que a éstas no se les puedan poner candados.

Creative Commons está ofreciendo licencias para que la ciudadanía pueda adaptar su *copyright*. Por ejemplo, si usted quiere que la gente reimprima artículos publicados por su revista, pero sólo con fines no comerciales, puede elegir una licencia que incluya esa cláusula. Pero además, Creative Commons está planeando crear una base de datos con todas las obras con licencia de dominio público, para facilitar su búsqueda y el uso de todo ese material. “Son necesarias más ideas como ésta, en vez de simplemente intentar remendar las leyes del *copyright*”, como dice Prelinger refiriéndose al dominio público (<http://blog.stayfreemagazine.org/>).

Pero no todo el mundo piensa como Prelinger. Un titular en un periódico español de gran tirada afirmaba no hace mucho: “El sector de la propiedad intelectual culpa al desarrollo tecnológico de la piratería” (*El País*, 29 de junio, 2007). Queda, pues, muy claro lo difícil que es luchar contra el desarrollo tecnológico y el consiguiente abaratamiento y democratización de los medios tecnológicos. Entre otras cosas porque ello también supone un negocio multimillonario al que la Banca y el Capital no están dispuestos a renunciar. Ya veremos por qué derroteros sigue librándose la batalla entre los intereses de las grandes compañías y los del pueblo internauta. En un reciente *post* publicado en el blog de Pirate Bay se podía leer: “Les aseguramos que no estamos preocupados. Nos reímos de todo eso, porque somos el futuro y toda resistencia es inútil”. Parece, además, que se avecina un nuevo tipo de protocolo P2P.

Publicar una obra, darla a conocer, es dejar que se vaya por su cuenta, que la obra se desprenda del autor y tenga vida propia. Quizá provoque ideas, dé sensaciones, comunique con otros, quizá con un autor y sea usada, de una forma u otra. La circulación libre.

Notas

1. Más información en www.filmica.com/david_bravo

Referencias y videografía

Bravo, David. 2006. “Test sobre qué es más grave, piratear discos o películas, o un delito cualquiera.”

www.nosquejamos.blogspot.com

Bravo, David. www.filmica.com/david_bravo

Bravo, David. 2005. *Copia este libro*.

<http://www.elastico.net/archives/005194.html>

Bravo, David. 2006. “Test sobre qué es más grave, piratear discos o películas, o un delito cualquiera”,

www.nosquejamos.blogspot.com

Creative Commons. 2002. “Get creative.”

www.creativecommons.org,

<http://www.youtube.com/watch?v=1e2WMIL6jII>

Curtis, Adam. 2007. *The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom*. Londres: BBC.

Faden, Eric. 2007. *A Fair(y) Use Tale*. Media Education Foundation, Challenging media,

<http://cyberlaw.stanford.edu/documentary-film-program/film/a-fair-y-use-tale>.

Falkvinge, Rick. 2007. “Copyright regime versus civil liberties” (dos fragmentos) Google TechTalks,

<http://video.google.com/videoplay?docid=2541736281918823479>.

Horitzó.tv. www.horitzo.tv

Prelinger, Rick. <http://blog.stayfreemagazine.org/>

Prelinger, Rick. Periferiak. 2007.

<http://www.periferiak07.org/es>

Prelinger, Rick. 2001. “This Is Prelinger Archives.”

<http://www.archive.org>

The Corruptibles! 2007. Electronic Frontier Foundation,

<http://www.youtube.com/watch?v=8-5INcUuoEs>

vv.aaa. 2006. www.wearetheweb.org

vv.aa. 2006. *Copyleft. Manual de uso*. Madrid: Traficantes de sueños.

Wesch, Michael. 2007. "Digital Ethnography." Kansas State University, http://youtube.com/watch?v=NLIgopyXT_g Wikipedia. "The Trap," [http://en.wikipedia.org/wiki/The Trap](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Trap) (television documentary series Wikipedia. "Web_2.0," [http://es.wikipedia.org/wiki/Web 2.0](http://es.wikipedia.org/wiki/Web_2.0)

LAS NUEVAS FÁBRICAS DE LA CULTURA: LOS LUGARES DE LA CREACIÓN Y LA PRODUCCIÓN EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

JESÚS CARRILLO

En la introducción al volumen *2015, European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*, sus editores Maria Lind y Raimund Minchbauer hacían un ejercicio de cultura-ficción situándonos diez años en adelante ante dos escenarios alternativos. En primer lugar, ante una situación en la que el arte y la cultura estuvieran totalmente instrumentalizados por las instituciones públicas y privadas de Europa con distintos fines: el reforzamiento de la identidad local y europea, el desarrollo regional, la generación de empleos en el sector creativo y la provisión de actividades de ocio populares

y disuasorias respecto a cualquier cuestionamiento o conflicto. En segundo lugar, proponían a nuestra imaginación unas circunstancias bien distintas, en las que se hubiera desarrollado una trama de micro-sistemas culturales autónomos, carentes de los interfaces convencionales de la exhibición de la cultura pero comprometidos críticamente con la masa social en la generación y defensa de espacios en la que esta masa social se constituyera libremente (Lind y Minchbauer 2005, 5).

La nitidez con que aparece dibujado el primer escenario en los múltiples informes y documentos que buscan diseñar las políticas culturales europeas del próximo futuro es equiparable al gradual pero perceptible alejamiento de la posibilidad del segundo, atizado por la sistematicidad, cuando no la violencia, con que se han perseguido por toda Europa los reductos de producción cultural resistentes a la maquinaria capitalista.

A pesar de sus diferencias, el principio de verosimilitud que permite a los autores imaginar ambos horizontes tiene que ver con tomar como marco común aquella noción de la cultura como recurso que describiera George Yúdice (2002) con gran precisión. El término acuñado por Yúdice refleja la noción hegemónica de la cultura en el así llamado capitalismo postfordista, una noción cuyos rasgos son fáciles de reconocer en los principios que han venido inspirando las políticas culturales europeas desde bastante antes de que se propagaran estos términos en el debate crítico. Podemos remontarnos al menos a comienzos de la década de los ochenta cuando Jacques Lang, ministro de cultura de los gobiernos de François Mitterrand, propusiera aquel conglomerado heterogéneo y difuso de actividades poco capitalizadas y difícilmente regulables, que era la cultura, como una industria autosuficiente y generadora de riqueza en la sociedad postindustrial. La transformación de la noción burguesa de cultura en la de una industria cultural de proyección masiva dentro de las políticas intervencionistas

francesas es, sintomáticamente, contemporánea a la privatización y mercantilización de la cultura en las administraciones conservadoras de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

● Pero al traer aquí a colación la cultura como recurso no queremos referirnos únicamente a aquella noción manejada en los despachos de las grandes corporaciones internacionales y de las instituciones que rigen las políticas culturales desde Bruselas a los gobiernos regionales y las corporaciones locales. Aunque con una agenda en principio opuesta a las tesis neoliberales, el discurso crítico de la nueva izquierda también ha abrazado este mismo presupuesto, según el cual la cultura es ante todo un ámbito de producción de riqueza, aquel que define el nuevo marco de las relaciones sociales, laborales y económicas en el mundo contemporáneo, constituyendo a su vez el horizonte de lucha y de emancipación de la nueva era. Por lo tanto, no asistimos hoy al antiguo antagonismo entre cultura burguesa y cultura proletaria sino a un debate sobre la titularidad, la gestión y las funciones de ese recurso fundamental reconocido por todos que es la cultura. ●

Nuestro objeto de análisis y comentario en este escrito es la emergencia y configuración en los últimos años de un nuevo tipo de institución cultural y artística en el Estado español, las que he venido a llamar “fábricas de la cultura”, parafraseando el apelativo utilizado por alguna de ellas, así como de las nuevas disposiciones en la agencia artística y cultural que se están generando alrededor o como alternativa de las mismas.

Capital Cultural Esta concepción de la cultura como recurso es eje de la postura de Yúdice. Así mismo, es ilustrada en varios casos por Miracle y Nivón.

Los parámetros en que se enmarcan estos nuevos centros en absoluto son una invención hispana. De hecho, excepto honrosas excepciones, las ideas que sustentan sus líneas programáticas son combinaciones eclécticas de las directivas europeas en política cultural y de términos procedentes de debates más profundos sobre el sentido de la cultura que aquí no se han producido o, al menos, no lo han hecho en los circuitos de decisión y ejecución de los que han surgido estas iniciativas. Lo que sí es destacable y específico del caso español es su concentración en el tiempo y su densidad en el espacio, de tal manera que, ante la atónita mirada de propios y extraños, se presentan proyecto tras proyecto y se produce inauguración tras inauguración, a menudo en un radio de pocos kilómetros, como en los casos de los centros de Gijón, San Sebastián, Madrid, y los futuros de Santiago, Córdoba, Girona, Tarragona...

A menudo, el lenguaje oficial se refiere a estas epifanías como “mutaciones”, bien con la intención de ocultar su responsabilidad sobre la orientación de las mismas, o revelando de un modo inconsciente su ignorancia respecto a sus fundamentos y su incapacidad para predecir su posible desarrollo. No vamos a hacer aquí una genealogía de las políticas culturales en la España democrática, limitándonos a suscribir las líneas maestras esbozadas por Alberto López Cuenca (2004) en su seminal ensayo “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los 80.” Simplemente recordaremos que la identificación de la cultura contemporánea como cultura oficial, tal como se da en España, es un fenómeno vinculado ideológicamente con la instauración del régimen democrático tras el franquismo, siendo el grado de instrumentalización e injerencia directa en el ámbito cultural desde las instancias políticas de un grado muy superior al resto de los países de nuestro entorno. Como dijera la anterior ministra de cultura Carmen Calvo: “la creación de infraestructuras culturales ha ido en ocasiones por delante de la

necesidad social, anticipándola y haciéndola posible” (2005).

La gradual traducción del arte contemporáneo y sus infraestructuras en términos de industria cultural durante la década de los ochenta y los noventa siguiendo el modelo francés no sólo marca el discurso institucional sobre los significados de la cultura y del arte; este “giro” revela, en último término, un viraje de mayor alcance en el discurso oficial sobre lo social. El que la empresa cultural fuera gestionada o no por la cada vez más descentralizada administración del estado era lo de menos, ya que se imponía una lógica “industrial” y “empresarial” de crecimiento y expansión del sector. Aunque éste no fuera siempre medible en términos económicos —que a menudo lo es—, lo es en impacto mediático, en imagen pública y en peso simbólico.

Las cifras y las estadísticas publicadas recientemente por el Ministerio de Cultura respecto a la implantación del sector de la cultura contemporánea en la totalidad del territorio, su peso en el pib general, así como el nivel de inversión institucional, el número de usuarios/visitantes y las cifras de empleo relacionadas directa o indirectamente con el mismo, describen un ámbito consolidado y con niveles comparables a los de otros países del contexto europeo. La red institucional del arte y la cultura contemporánea es tupida y descentralizada, con ayuntamientos, diputaciones y comunidades autónomas colaborando o compitiendo entre sí en la dotación y gestión de centros que suelen repetir el modelo de pequeña colección permanente con salas de exposiciones temporales frecuentemente coproducidas entre varios de ellos.

A pesar de la aparente consolidación del sistema, como decíamos, se aprecia en el último lustro una cierta ansiedad institucional a distintos niveles respecto a la obsolescencia de este modelo, percibiéndose una “nueva ola” en la imaginación oficial de la cultura contemporánea y del rol del arte dentro de la misma. El que haya sido precisamente el de Cultura uno de

los ministerios en los que el gobierno socialista haya querido visibilizar su voluntad de renovación y cambio en el último tramo de la presente legislatura es indicador en este sentido. Las razones de esta renovada ansiedad son difícilmente desentrañables en unas pocas páginas y aquí nos limitaremos a dar algunos someros apuntes. Como cada caso revela una coyuntura específica, dilataremos nuestra interpretación mediante la descripción de tres de ellos, tal vez los más notorios: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial (2007), de Gijón, Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea de San Sebastián (2005-2012) y Matadero de Madrid (2006-2011).

Para empezar, remitámonos a los textos programáticos de estos nuevos centros, accesibles a través de múltiples notas de prensa y sus sobreabundantes páginas *web*. En los mismos se comprueba la proliferación de las nociones “producción” y “creación”, tomadas como términos equivalentes y asociadas a los adjetivos “cultural” y “contemporánea”; notándose un desplazamiento de la anteriormente omnipresente y auto-legitimada noción de “arte”. Comprobamos cómo el término “arte contemporáneo”, antes exclusivo, se subsume en la noción más amplia de “cultura visual”, apareciendo el arte en sentido estricto como un apartado anexo y equivalente al del cine, los nuevos medios, el diseño o la moda, quedando todos ellos identificados como sectores equivalentes de producción. En estos documentos se anima al nuevo agente de la cultura a que cruce y funda sus experiencias, aptitudes y conocimientos en un *pool* de diseñadores, músicos, cineastas, científicos y gastrónomos, entrando a colaborar en la tarea colectiva de la innovación y la “activación de la creatividad.”

Es interesante notar cómo esa noción inclusiva, multidisciplinar y productiva de “cultura visual” aparece sistemáticamente vinculada a la de “nuevas tecnologías”, presentándose como los pilares centrales de la definición programática del nuevo museo o centro.

La utilización de la noción de “creación” para enmarcar el campo de las producciones culturales formó parte del proyecto del ministro francés Jacques Lang antes mencionado. La popularización de la noción de creación supone un hábil trasvase semántico que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico a campos tradicionalmente industriales, como el diseño o la producción cinematográfica y teatral comercial; a la vez que, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial de aquellos. Unos y otros entran a formar parte de un único sector, el creativo-cultural, cuyo peso en la economía de los países del primer mundo en la era de Lang sólo se empezaba a vislumbrar pero que pronto cobraría el rol de modelo o paradigma de la producción en su conjunto.

♦ Muy relacionado con esta ampliación difusa de lo cultural está otro desbordamiento de los tradicionales límites de la cultura moderna: la separación entre la producción y la exhibición, entre “creador” y “público”. Como ya hemos apuntado, un elemento común en los textos programáticos de los nuevos proyectos de centro es la superposición y permeabilización de estos dos ámbitos. No se imagina al artista individual recluido en su estudio lanzando los productos de su imaginación al mundo, movido por un impulso incontenible, sino que se le quiere ver trabajando *in situ* en el mismo lugar que visita el público o se identifica el objeto mismo de exhibición con el proceso de producción. Se anima al artista a que interactúe con el visitante. Ello no solamente se traduce en una yuxtaposición de los lugares e infraestructuras cedidos a los “creadores” y los lugares destinados a la exhibición pública de las propuestas artísticas dentro de ese nuevo espacio polifuncional, sino que se habla de una verdadera relación de promiscuidad en que el productor nunca puede olvidar la dimensión extrovertida de su trabajo y, por su parte, el espectador entra a formar parte del proceso

creativo, aunque sólo sea a modo de juego o entrenamiento. La *demo*, el taller, el *feedback*, la interacción y el ocio formativo son lugares comunes del ideario de estos nuevos centros. ♦

Otro de los rasgos distintivos de estos proyectos que, no olvidemos, surgen íntimamente vinculados al mapa autonómico, es la voluntad de intensificar las relaciones entre lo local y lo global, haciendo igual énfasis en ambos términos –por ejemplo el proyecto de Tabakalera de San Sebastián prevé un área destinada específicamente a desarrollar una cultura neomediática exclusivamente en euskera– ignorando las mediaciones tradicionalmente impuestas –de naturaleza estatal– y dejando de lado también la cooperación con áreas geográficamente próximas: de Gijón al mundo, de San Sebastián al mundo, de Córdoba al mundo, de Gerona al mundo y, así, sucesivamente. En un mano a mano entre Bartomeu Marí y Vicente Todolí, asesores del proyecto donostiarra, comentaban que “Tabakalera tiene que interpretar sus raíces pero con una ambición sin límites” (Pérez de Anucita 2006).

El precedente y modelo más cercano de estos aspectos es, por supuesto, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) no sólo en lo que respecta a su definición programática y funcionamiento, sino al modo en que se pretende articular la institución cultural en la dinámica general de la ciudad. Abierto en 1994, en un intento del ayuntamiento y la diputación de exorcizar la posible resaca de las olimpiadas, el CCCB se ofrecía como catalizador y escenario de la cultura urbana de una ciudad

Derecho de autor La pérdida de vigencia de la noción de autor en la prácticas culturales actuales es fundamental para decidir si la ley puede seguir aplicándose sobre un sujeto que ya no existe como se lo entendía anteriormente. Para el planteamiento de esta cuestión véase Barrios.

que pretendía hacer de dicha cultura uno de sus principales activos. De hecho, la dificultad de reproducir el CCCB a otro lugar radica, precisamente, en su densa articulación en las dinámicas de una urbe que ha hecho del elemento cultural —y particularmente en lo que respecta a lo contemporáneo— uno de los signos distintivos de su modelo de desarrollo urbano: el modelo Barcelona.

Florecente realidad o simulacro disuasorio, el CCCB a la vez disemina y se realimenta de un perfil de “cultura urbana y contemporánea”, a la vez local y cosmopolita, identificada con la generación de tendencias y el eco de las últimas modas. Uno de sus retos actuales es, como confiesa su director y *alma mater* Josep Ramoneda, replantearse la inserción del centro en un contexto urbano como el Raval que ha pasado en los trece años de vida de la institución de un 2% a un 60% de población inmigrante (Xirau 2004). A pesar de las continuas apelaciones al arraigo urbano de la cultura producida en el CCCB, su relación con el lugar se hace cada vez más compleja y distante alimentándose de producciones y de públicos cada vez más desterritorializados, habiéndose convertido en lo que se ha venido a denominar un “hotel de proyectos” que aloja temporalmente en sus instalaciones las actividades ofrecidas por las industrias creativas que florecen en Barcelona.

La especificidad de la LABoral de Gijón, inaugurada hace menos de un año, tiene que ver con que Asturias, comunidad uniprovincial, perdió el primer tren de los grandes proyectos culturales del nuevo estado de las autonomías. La personalidad tecnológica y neomediática del proyecto, así como el estímulo explícito a desbordar los límites entre arte y producción industrial tienen que ver con las corrientes hegemónicas de la sociedad informacional, pero su perfil particular deriva de una negociación con la memoria de otro proyecto de modernización densamente cargado ideológicamente, el de la franquista

universidad laboral de Gijón que, a su vez, había querido enterrar bajo su enorme mole católico-tecnológica la identidad revolucionaria del proletariado industrial asturiano.

En 1948, bajo la inspiración del primer ministro franquista del trabajo, José Antonio Girón y la imaginación del arquitecto Luis Moya Blanco, se inicia la construcción de lo que se concibió como una ciudad ideal y autónoma dedicada a generar la energía productiva de Asturias y, ejemplarmente, de todo el nuevo régimen que se ponía en marcha. Regida por los padres jesuitas hasta 1978, el diseño de su patio, sus fachadas y su templo aludían a la ciudad ideal atribuida a Piero della Francesca, pero sujeta a la anamorfosis del sueño fascista. Su fachada principal se situaba estratégicamente de espaldas a la ciudad de Gijón, de tal manera que funcionara simbólicamente como una utopía productiva autosuficiente drásticamente separada del escenario precario de la vida en los años de la autarquía.

El Centro de Arte y Creación Industrial forma parte de un macroproyecto del gobierno del principado denominado *Ciudad de la cultura*, un conglomerado híbrido de actividades con un marcado perfil económico, productivo y tecnicista. La Ciudad de la cultura integra una sección de la Universidad de Oviedo —el Instituto Jovellanos dedicado a ciencias económicas y empresariales—; las escuelas de arte dramático y música; un auditorio construido sobre el teatro franquista; la televisión autonómica, erigida sobre el antiguo convento de Clarisas que se ocupaba de la manutención y mantenimiento de la escuela; un centro de formación profesional, reducto de la primitiva función docente, y la sede de importantes compañías tecnológicas, fundamentalmente la multinacional alemana Thyssen Krupp. En la visita al complejo, el guía local nos informó de las protestas que se produjeron cuando las autoridades del principado quisieron reubicar el centro de formación profesional por las demandas de la compañía alemana de expandir sus instalaciones en lo que hasta hoy eran los talleres de enseñanza.

El Centro de Arte y Creación Industrial no sólo busca dotar a Asturias de una infraestructura en el *cutting edge* internacional, sino también cortar definitivamente el nudo gordiano que unía tecnología y franquismo en la ciudad de Gijón y así reconciliar simbólicamente el Principado con la modernidad y la innovación. De paso, también debería servir para precipitar simbólicamente el olvido de la Asturias industrial y su recambio inminente por una Asturias neotecnológica todavía en ciernes. El halo rompedor de la vanguardia artística, en su versión más futurista, vendría a reemplazar a la vieja maquinaria pesada que ahora salpica las rotondas del nuevo campus universitario, teñida de vivos colores y sin indicio alguno de su antiguo uso.

La impresionante ambientación futurista del nuevo centro podría hacernos olvidar que la herida de la reconversión industrial aún no está cerrada en Asturias. El mismo día en que visitábamos sus instalaciones nos topamos por causalidad con un mitin ofrecido por Cándido González Carnero y Juan Manuel Martínez Morala, dos sindicalistas de Naval Gijón que habían sido encarcelados acusados de haber destrozado una cámara de vigilancia de tráfico utilizada por las autoridades para grabar las asambleas de los trabajadores en huelga. Aquel día también aparecía en los periódicos la noticia del cierre definitivo de la empresa y el traslado de los pedidos a una empresa coreana.

La elección de la vieja estructura franquista, cerrada en sí misma y literalmente a espaldas de Gijón, parece una decisión estratégica en esta nueva Ciudad de la cultura, ciudadela casi, que a la vez se ofrece a la sociedad como modelo y se protege de cualquier contaminación con la misma, tal como lo hiciera el proyecto de Moya Blanco en los años cuarenta. Las secciones Extensiones/Anclajes de la programación del centro de arte, que prevén la intervención de la Laboral en distintos rincones de Asturias y la colaboración con artistas locales parecen diseñadas como excusa que disculpe la absoluta desconexión con el

ambiente artístico local. La impresión generalizada, recabada in situ, es que estas colaboraciones puntuales y controladas están dirigidas a contentar y neutralizar a los sectores más levantiscos del arte en Asturias.

El caso de la Tabakalera de San Sebastián es igualmente peculiar. Se trata de la antigua fábrica de tabacos situada junto a la estación de tren, una edificación industrial decimonónica de 30.000 metros cuadrados adquirida a Altadis por 8.500.000 euros repartidos a partes iguales entre el Gobierno Vasco, el Ayuntamiento de San Sebastián y la Diputación de Guipúzcoa. El desarrollo del arte de vanguardia en Euskadi ha estado íntimamente ligado a la construcción de la identidad política del país. Esa razón, unida a las aspiraciones de modernidad de la sociedad vasca, iba a favorecer la proliferación de múltiples iniciativas de carácter local y la articulación de una densa red de creación contemporánea amparada y protegida en mayor o menor medida por las instituciones. En dicho sustrato iba a arraigar un modelo productivo-colaborativo y generador de redes del tipo Arteleku, antes que un centrípeto “Reina Sofía autonómico” como los que se estaban proyectando desde finales de los ochenta en otros puntos del territorio del estado.

Hemos de tener en cuenta que la misma intensidad del debate arte/identidad política en la sociedad vasca complicaba, además, el diseño de un centro consensuadamente representativo. La espectacularidad de la operación Guggenheim Bilbao iba a retrasar por un tiempo la resolución del binomio vasquidad/modernidad al vincularse la imagen cultural del Euskadi moderno a una marca norteamericana en fase de expansión multinacional. Recordemos que el acuerdo entre Thomas Krens y el Gobierno Vasco iba a determinar el aparcamiento definitivo del proyecto de museo vasco de arte contemporáneo imaginado por Jorge Oteiza para el mismo Bilbao. Sin embargo, Tabakalera no es simplemente la reedición de una idea temporalmente

abandonada, sino que, en una escapada hacia delante, se propone por sus promotores como centro internacional de cultura contemporánea según los parámetros de multidisciplinariedad con predominio audiovisual y de producción/creación que describíamos antes.

A pesar de presentarse como infraestructura moldeada a partir de los intereses y demandas de la ciudadanía, la idea de concentrar en un único centro la biblioteca de Euskadi, la filmoteca vasca, un taller de gastronomía, un laboratorio de arte sonoro, y la así llamada “fábrica de cultura visual”, ha sido percibida con gran desconfianza por distintos sectores culturales locales. Éstos han visto cómo sus reivindicaciones específicas se han visto diluidas de nuevo en un macroproyecto de gran impacto mediático pero ajeno a las mismas, y comprobaban impotentes cómo las líneas maestras de la mayor apuesta cultural del país eran encargadas a unas consultoras internacionales (*Bearing Point* y *Locum*), antes de la llegada de su gestor actual, Xosean Muñoz, siguiendo criterios de eficiencia empresarial. Temen que, de nuevo, como ocurriera con el Guggenheim Bilbao, se utilice de modo propagandista la imagen de la cultura de vanguardia a costa de desestabilizar las dinámicas ya existentes.

Nuestro tercer caso, el Matadero de Madrid, es igualmente peculiar. Su historia y su presente inacabado son reflejo de la dificultad de la capital de dotarse de unas infraestructuras culturales al margen de las centrales del Estado, y de cómo éstas se han desarrollado sistemáticamente al margen de las demandas o necesidades de la población. En Madrid, cualquier política cultural ambiciosa ha venido ahogada por la excesiva ambición de poder de los políticos. Cualquier dinámica cultural propia, por su parte, se ha visto sistemáticamente arrollada por la cercanía a dicho poder.

Los vecinos de Legazpi, arrabal sur del viejo Madrid, fronterizo con los suburbios proletarios del sur, recuerdan las sucesivas

promesas de transformación de las inmensas naves del antiguo matadero de la capital en infraestructuras culturales desde que éste fuera clausurado definitivamente en 1996. Biblioteca municipal, multicines, centro comercial... todos estos usos se sucedían en las propuestas electorales mientras la vieja estructura industrial, erigida entre 1910 y 1925, iba adquiriendo un aspecto fantasmagórico, de ruina ajena al fragor del anillo de circulación de la M30, y animada tan sólo por la cercana presencia de algunos aventureros en busca de un esporádico encuentro sexual. La administración municipal, que mantenía en funcionamiento el Centro Conde Duque, no parecía tener el fuelle suficiente para devolver la vida a este Matadero. Mientras tanto, en la Casa del Reloj de Arganzuela, centro dotacional del barrio situado en el extremo norte del complejo, se representaban zarzuelas y espectáculos de variedades para amenizar los calurosos veranos de la villa.

El recambio de Álvarez del Manzano por Ruiz Gallardón en el sillón municipal iba a dar un giro inesperado a la situación. Éste no iba a estar motivado por la mayor apertura del nuevo edil a las demandas de los artistas madrileños, que habían vivido un proceso de politización y de compromiso público durante los noventa, ni, por supuesto, a las exigencias del vecindario de Legazpi que, por esos mismos años, estaba sufriendo un recambio poblacional acelerado, convirtiendo el barrio en un pequeño y animado Caribe. La causa iba a ser la realización del mayor trabajo de infraestructura proyectado en Madrid desde la construcción de la M30; precisamente, el soterramiento de la misma y la transformación de la ribera del Manzanares en un parque urbano. La “Haussmanización” de la ribera del Manzanares, aún inconclusa, es uno de los proyectos de transformación urbana más fascinantes –y más inquietantes– de los que se están llevando a cabo contemporáneamente en Europa. Como apunta Carles Guerra al respecto de este proyecto, “Madrid no se deja modelar.

Como mucho se deja interpretar; su esencia está en su dimensión hipertrófica” (Guerra 2007). Es cierto también, sin embargo, que el indómito carácter de Madrid ha incitado tradicionalmente a urbanistas y alcaldes, como es el caso, a hincarle las espuelas con una violencia que pocas ciudades aguantarían.

La vieja ruina dejaba así de marcar los márgenes de la ciudad y el inicio de los suburbios proletarios para proponerse como uno de los principales landmarks que había de recualificar el nuevo espacio urbano. La Concejalía de Cultura y Artes se ponía pues a trabajar para poner la guinda al trabajo iniciado por la de Obras Públicas y la de Urbanismo. Ante la perplejidad de propios y extraños, el Matadero se ha puesto a funcionar como “sitio” cultural antes incluso de que se pongan en marcha de modo apreciable las obras de acondicionamiento del complejo. De un modo similar a lo que ocurre en Tabakalera, se confía a una elaborada página web y a una programación intensa la misión de generar cuanto antes la impresión de que algo se mueve en aquellos espacios durante tanto tiempo abandonados.

La peculiaridad del caso madrileño estriba en que la multidisciplinariedad y la plurifuncionalidad del nuevo modelo no responden aquí a una línea programática o a un programa rector predeterminado. Ya sea por incapacidad o por una voluntad neoliberal de limitarse a repartir entre aquellos que el gobierno municipal reconoce como agentes de la cultura, el complejo del Matadero se articula –o mejor dicho, se desarticula– en lotes que parecerían incompatibles entre sí de haberse concebido como una entidad orgánica: Colección de la Fundación Arco, Centro del Colegio de Arquitectos, un centro dotacional para artistas, un centro dedicado a la lectura a cargo de la Fundación Ruipérez, un espacio escénico gestionado por el Teatro Español recientemente puesto en marcha, los locales de la Compañía Nacional de Danza y, por último, *Intermediae*, una entidad de novedosa indefinición a la que se ha otorgado

la difícil misión de servir de mediación entre la institución y los movimientos culturales de base, por un lado, y, por otro, entre el futuro complejo cultural y el barrio en que se instala.

El aparente no intervencionismo y la consiguiente “lotización” polifuncional de los espacios del Matadero por el Ayuntamiento se justifica, como dijimos, desde una perspectiva neoliberal como respuesta a las pulsiones y demandas de los “activos” de la cultura de la ciudad. Sin embargo, desde un análisis crítico, parece más bien que el Ayuntamiento, incapaz o carente de voluntad para generar un proyecto cultural de las dimensiones necesarias para recalificar la nueva zona del Manzanares, decide reunir las fuerzas de los agentes más poderosos del sector sin preocuparle demasiado el perfil global del conjunto.

La clave está en uno de los elementos definidores del proyecto Matadero: su vocación manifiesta de intervenir en el entorno. Mezclando la retórica de servicio municipal a la comunidad con la del arte público activista de finales de los noventa, Matadero y su cabeza de puente *Intermediae* han orientado sus primeras actividades, por un lado a cartografiar el territorio—han encargado a la consultoría sociológica Antígona un estudio de campo sobre el mismo— y, por otro, a dejar constancia de su instalación en el barrio mediante la subvención y acogida de proyectos de intervención urbana como el de M.A.D.R.I.D. 28045, o el *wikimap*, *Todo sobre mi barrio*, coordinado por Laboratorio Urbano. Durante el verano pasado tuvo lugar Celebrando, un conjunto de talleres y actividades destinados a establecer vínculos con el vecindario con motivo del definitivo traslado de *Intermediae* desde el Conde Duque. Esta proyección pública y local puede convertirse a medio plazo en una manzana envenenada si tenemos en cuenta que el fin último del complejo cultural Matadero en su conjunto, así como de toda la operación M30 en el Manzanares Sur, no es tanto servir al vecindario existente, sino convertirse en una cuña para su transformación.

A pesar del color local con que hemos teñido cada uno de estos tres casos, los términos que aparecen en los textos y declaraciones programáticas de estos nuevos centros y la orientación de sus primeras actuaciones parecen sacadas de un modo literal, como anticipábamos antes, de los múltiples informes y recomendaciones al respecto que está emitiendo con creciente insistencia la Comisión Europea¹. La identificación de la cultura y/o la creación como recurso, bien sea como producción de riqueza o como instrumento de cohesión social y su interdependencia con las nuevas tecnologías de la comunicación de las que debe ser abanderada, son los lugares comunes del discurso europeo sobre el arte y la cultura que parecen querer materializarse apresuradamente en estos proyectos. La ciudad, la vieja ciudad europea reconvertida en nueva urbe globalizada, es el escenario por antonomasia de la actualización de esta noción de cultura, como foco de riqueza, por un lado, y como instrumento de cohesión en un campo social cuyas discontinuidades, desigualdades y asimetrías quieren abordarse ahora desde una perspectiva “culturalista”. El papel de la cultura como pilar fundamental de la sostenibilidad de la ciudad globalizada queda articulado en un documento tan frecuentemente citado como es la *Agenda 21*, emitido por el iv Foro de las Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre en el marco del Foro Universal de las Culturas de Barcelona de 2004.

Esta noción de cultura como producción y recurso no se revela exclusivamente en las estrategias y los proyectos de los gobiernos y las instituciones internacionales sino que domina todos los aspectos del debate actual acerca de qué es, de quién y cuál es el sentido de la cultura. Notemos la insistencia con que las así llamadas “industrias creativas” pretenden definir los términos de este debate dando valor absoluto a los derechos de autor que gestionan en España entidades como la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Visual

Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP). En nombre de los autores y de la sacrosanta cultura de la que éstos supuestamente serían titulares, tales entidades están definiendo un nuevo perfil para aquello –el autor, el creador o el artista– que defienden, un perfil que poco tiene que ver con los principios ilustrados que aún utilizan para legitimarse.

■ Como apuntábamos al inicio, éste es también el ámbito en que se inscriben el discurso crítico y las prácticas de aquellos agentes –artistas, teóricos y activistas culturales– que se sitúan en la resistencia al programa ideológico neoliberal. Aquellas iniciativas que promueven la superación del sistema jurídico basado en el principio de propiedad, mediante nuevos marcos como Creative Commons o la fórmula *copyleft*, definen la cultura en idénticos términos productivos, aunque basculando polémicamente el sentido de la misma hacia nuevos modos de titularidad colectiva que priman la libertad de acceso e intercambio.■

● Los ensayos recogidos recientemente en el volumen *Producta50*, editado por YProductions y publicado por la Generalitat de Catalunya, abordan desde distintos ángulos este nuevo marco hegemónico de consideración de la cultura, revelando la ambivalencia y la inestabilidad semántica y política que implica (YProductions 2007). Por un lado, como hace Emmanuel Rodríguez en la “Riqueza y la ciudad”, se identifica en las “cuencas de cooperación” de la ciudad contemporánea la principal fuente

Derechos de autor Ésta es una de las cuestiones recurrentes en muchas de las posturas aquí reunidas: ¿puede el actual marco legal dar cuenta de esta nueva situación en la producción cultural? Las posturas son encontradas a este respecto. Confrontese lo dicho por Barrios, de la Cueva, Jiménez, Miracle, y Vidal vs. Arteaga y Boeta.

de riqueza que explota el nuevo capitalismo cultural mediante fórmulas de “captura o incluso en la imposición brutal y arbitraria que en las clásicas formas de salarización del trabajo” (Rodríguez 2007: 207-8). Por otro lado, la denuncia de los procedimientos específicos por los que se produce dicha “explotación”, tal y como hacen María Ruido y Jaron Rowan (2007), parece realizarse, sin embargo, en nombre de los autoidentificados como productores culturales sensu stricto más que en nombre de la cooperativa colectividad mostrenca objeto de expropiación, acercándose de nuevo al perfil de creador preconizado por la SGAE y VEGAP. En cualquier caso, se insiste en el sentido de la cultura como recurso, ya sea cooptado a la colectividad, o vampirizado a los creadores precarios. El hecho de abordar la cultura según presupuestos similares a los manejados por el capital marca un escenario de conflicto y de contestación, pero a la vez favorece y facilita los trasvases y las apropiaciones espurias.●

◆En un texto que me pidieron unas amigas y que titulaba, con un guiño irónico a Walter Benjamin y al constructivismo, “El artista como productor... cultural”, yo mismo intentaba apuntar algunas de las claves que el pensamiento de izquierdas había dado a la fusión semántica actual entre las nociones de creación y producción (Carrillo 2006). Este proceso no era simplemente el resultado de la tendencia insaciable del mercado a traducirlo todo a términos que pudiera pesar, medir y valorar como producto.

Capital cultural La noción de “cuenca de cooperación” de Emmanuel Rodríguez nombra la fuente de la nueva materia prima de la sociedad de la información: la creatividad comunitaria. Ilich ilustra el papel del estado en este proceso de precarización del trabajo creativo, especialmente en países como México, donde la visión estatal de la cultura tiene una visión marcadamente patrimonialista.

Lo que habría ocurrido, más bien, como apuntaba Maurizio Lazzarato (2004), es que las dinámicas generales del trabajo en la economía contemporánea, en su proceso de expansión y flexibilización se habrían acercado hasta confundirse con las que anteriormente distinguían a la excepción artística. En este contexto los términos “creación y creatividad” habrían dejado de ser patrimonio exclusivo del artista tocado por el genio, un ser marginal y bohemio dedicado desinteresadamente a seguir su impulso de experimentación, para convertirse en una verdadera obligación aplicable a todos y cada uno de los miembros del cuerpo social.

Isabell Lorey (2007) ha descrito cómo la voluntaria precarización de sí con que el artista de vanguardia marcaba tradicionalmente su excepción respecto a la normalidad burguesa ha devenido instrumental dentro de la “gubernamentalidad”, recogiendo un tema foucaultiano, de la sociedad postfordista, marcando el perfil del nuevo sujeto productor del primer mundo –flexible, autoempleado y precario–, aunque éste no esté ya necesariamente vinculado al sector cultural y creativo.♦

Pero la noción de producción no sólo habría engullido a la de creación apropiándose de sus atributos, sino que también lo ha hecho simultáneamente con otra noción: la de acción o agencia, que durante los últimos años noventa había sido rescatada y reivindicada por aquellos individuos que pretendían recuperar el potencial transformador de la práctica artística o discursiva. En ese sentido exprimíamos ese campo semántico en

Derechos de autor Véase a este respecto la sospecha expresada por Barrios respecto al hecho de que la legislación no ha recogido este cambio ni en la noción de autor ni de sujeto.

el libro que editáramos allá por 2001 *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Blanco et al. 2001). Lo hacíamos desde la convicción de que una reactualización radical del hacer autónomo, eje del arte moderno, serviría para romper el impás y devolver la dimensión política y la capacidad subversiva a unas prácticas artísticas que se alimentaban de los mismos modos de cooperación y subversión en funcionamiento en la masa social.

El factor productivo no estaba, al menos explícitamente, en nuestra agenda de entonces.

Quien mejor nos ha explicado el porqué del desplazamiento de la noción de acción por la de producción ha sido Paolo Virno (1993) en su seminal ensayo *Virtuosismo y revolución*. Para él, el que ambas nociones sean hoy difícilmente separables no se debe a que las energías de la acción para la transformación social hayan sido absorbidas por la fiebre capitalista por producir bienes materiales. De hecho, el proceso podría interpretarse en sentido inverso: “En la época postfordista, es el trabajo el que cobra las apariencias de la Acción: imprevisibilidad, capacidad de empezar algo de nuevo, *performances* lingüísticas, habilidad para la elección entre posibilidades alternativas” (Virno 1993).

Las transferencias semánticas entre acción, creación y producción dibujan un panorama en que nadie puede reivindicar ya de un modo legítimo la figura tradicional del artista sin autoidentificarse simultáneamente como trabajador subcontratado de modo precario, normalmente por las instituciones culturales, o como gestor de recursos ajenos, los generados por las cuencas de cooperación de que habla Emmanuel Rodríguez.

Queríamos, para finalizar, lanzar algunos interrogantes acerca del papel de las nuevas “fábricas” de producción cultural dentro de este contexto. ¿Son catalizadoras de la intrínseca potencia cultural autónoma de la colectividad o meras diseminadoras de un modelo social que se pretende constituir en hegemónico?

¿Son respuesta a las demandas reales de una sociedad en transformación o son meros simulacros al servicio de intereses espurios? ¿Son fermento de cohesión e inclusión u operadores de espionaje social? Las respuestas no pueden ser aún definitivas y esta misma ambivalencia e indefinición debe tomarse como síntoma de apertura y de la existencia de un espacio para la negociación. Debemos advertir, sin embargo, que la tradición de instrumentalización de la cultura en nuestra historia reciente, así como la verticalidad institucional con que normalmente se ha producido la implementación de las políticas culturales en nuestro país, nos recomienda mantenernos alerta.

Notas

1. Los documentos emitidos en los últimos tiempos son innumerables. Véase el informe de *The economy of culture in Europe* presentado por KEA en octubre de 2006 o el documento *Comunicación de la comisión al parlñamento europeo, al consejo, al comite economico y social europeo y al comite de la regiones. Comunicación sobre una agenda europea para la cultura en vías de la globalización*, Bruselas 10 de mayo, 2007. Ver también, los documentos generados por el congreso “Institucionalización de la cultura y gestión global organizado por el Ministerio de Cultura de España en Noviembre de 2007.

Referencias

- Calvo, Carmen. 2005. "Construcción de una cultura constitucional." Transcripción de la mesa redonda de clausura del ciclo *Construcción de una cultura constitucional*, 13 de diciembre, Madrid, Centro de estudios jurídicos. Madrid: Ministerio de Cultura, www.mcu.es/publicaciones/docs/ccd/ccd9.pdf
- Carrillo, Jesús. 2006. "El artista como productor... cultural." *En uem- Testmadrid*, Helena Cabello y Ana Carceller (eds.) Madrid: Universidad Europea de Madrid.
- Guerra, Carles. 2007. "Salir de Madrid." *La Vanguardia*, 2 de mayo.
- Lazarato, Maurizio. 2004. "Traducción cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber." En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Lind, Maria y Raimund Minchbauer (eds.) 2005. 2015, *European Cultural Policies. A report with scenarios on the future of public funding for contemporary art in Europe*. Estocolmo: Lapsis.
- López Cuenca, Alberto. 2004. "El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los 80." *Revista de Occidente* 273: 21-36.
- Lorey, Isabell. 2007. "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales." *Brumaria* 7: 237-250.
- Pérez de Anucita, Ruth. 2006. "Tabakalera tiene que interpretar sus raíces pero con una ambición sin límites." Entrevista a Vicente Todolí y Bartomeu en *Noticias de Guipúzkoa*, Marí publicada el 19 de noviembre, <http://www.noticiasdegipuzkoa.com/ediciones/2006/11/19/mirarte/cultura/d19cul82.382410.php>
- Ruido, María y Jaron Rowan. 2007. "In the Mood for Work ¿Puede la representación alterar los procesos de valorización del

- trabajo cultural?” En *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions (eds.) Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Virno, Paolo, *Virtuosismo y revolución. Notas sobre el concepto de acción política*,
<http://www.sindominio.net/biblioweb/pensamiento/virno.html> (original italiano de 1993).
- Rodríguez, Emmanuel. 2007. “La riqueza y la ciudad.” En *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*, YProductions (eds.) Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- vv.aa. 2001. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.) Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Xirau, Elena. 2004. “El CCCB és un centre cultural, no un centre turístic.” Entrevista a Josep Ramoneda en *Digit HVM, Revista Digital d’Humanitats* 6,
<http://www.uoc.edu/humfil/articles/cat/xirau0304/xirau0304.pdf>
- YProductions (eds.) 2007. *Producta50. Una introducción a algunas de las relaciones que se dan entre la cultura y la economía*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

LA GENERAL PUBLIC LICENCE V3: COPYLEFT PARA EL SIGLO XXI

MIQUEL VIDAL

La Licencia Pública General (*General Public License*), conocida popularmente por sus siglas GPL, es la plasmación jurídica del concepto de *copyleft* en los programas de ordenador. Escrita originalmente por Richard Stallman en 1989 como parte del Proyecto GNU (acrónimo recursivo que significa gnu's Not Unix), es la licencia de *software* libre por antonomasia, la más antigua y la más usada. En el verano de 2007, después de más de 15 años desde su última revisión, fue aprobada la versión 3 de la GPL, tras un largo proceso de debate y enmiendas que duró año y medio y concitó la atención de gran parte de la comunidad del *software* libre.

1. Fundamentos de la GPL

El código informático está protegido en todos los países por los derechos de autor (llamado *copyright* en el ámbito anglosajón), como cualquier otra obra creativa del intelecto. Las llamadas *licencias libres* se basan, por tanto, como cualquier otra licencia de SOFTWARE, en la legislación del derecho de autor y se comportan a todos los efectos como cualquier otra licencia de *software* salvo que otorga ciertas libertades a su receptor, en lugar de restringírselas. ¿Y cuáles son esas libertades que el *software* libre garantiza a todo usuario, sin necesidad de permiso previo?

1. Libertad de ejecutar el programa como se desee, con cualquier propósito (libertad de uso).
2. Libertad para estudiar el código fuente y modificarlo para que haga lo que se desea o se necesita que haga (libertad de modificación).
3. Libertad para hacer copias y distribuirlas a otros (libertad de copia).
4. Libertad de publicar o distribuir versiones modificadas (libertad de redistribución).

Las licencias libres son el dispositivo jurídico para implementar legalmente las cuatro libertades citadas para cualquier propósito. En otras palabras, las licencias libres son el dispositivo legal que convierte un programa de ordenador en *software* libre. De ahí su importancia.

Para considerarse *software* libre, deben darse las cuatro libertades citadas de forma simultánea, no basta con que se concedan algunas de ellas (por ejemplo, una cláusula que impida su venta o restrinja su uso por razones de cualquier tipo, no es *software* libre). Hay muchas licencias de *software* libre, cualquiera puede escribir una, basta con que conceda las cuatro libertades mencionadas. Las licencias públicas libres tienen la ventaja de que ahorran este trabajo al programador, garantizan la

compatibilidad entre el software bajo la misma licencia y ofrecen tranquilidad a los usuarios sobre su consistencia jurídica.

La Licencia Pública General (GPL) de gnu es una de estas licencias libres, la más popular y extendida: entre un 50% y un 70% del *software* libre está bajo la GPL, incluido el *kernel* Linux. También es la primera de todas ellas: sirvió de modelo a todas las que vinieron después y ha acompañado y sustentado al movimiento de *software* libre a lo largo de su historia.

1.1. Copyleft

La Free Software Foundation considera que no basta con conceder las cuatro libertades citadas, sino que debe asegurarse que todo usuario que obtenga una copia del programa reciba estas mismas libertades. Por esta razón, además de las cuatro libertades mencionadas arriba, común a todas las licencias libres, la gpl incorpora una cláusula conocida como *copyleft*.

El *copyleft* requiere que cualquier obra modificada conserve la licencia original. De ese modo, garantiza que toda obra derivada a partir de *software* protegido por la GPL conservará siempre las mismas libertades. Como otras cláusulas que veremos más adelante, el *copyleft* no persigue restringir derechos al usuario, sino garantizar que el software libre bajo GPL no deje de serlo. Por eso a esta cláusula se la conoce también como “licencia recíproca” o “compartir-igual” (*share-alike*). El *copyleft* es pues una forma de defender activamente las libertades de los usuarios.

2. Historia de la gpl

Durante la década de 1980, tras el nacimiento del Proyecto GNU (1983), las primeras licencias libres estaban vinculadas a cada programa (por ejemplo, la licencia GNU Emacs o la licencia GNU GCC), lo cual, pese a ser idénticas en todo salvo en la referencia al programa al que iban asociadas, creaba problemas de compatibilidad. Por eso en 1989, Richard Stallman, el padre del

software libre, depuró esas licencias particulares para crear una licencia pública de propósito general, la *General Public License* versión 1, a la que podía acogerse cualquier programador para licenciar su programa bajo los términos de dicha licencia.

- Hasta 1992, en que aparecieron las primeras versiones de Linux, la GPL era usada prácticamente en exclusiva por el propio Proyecto GNU. En 1991 se publicó la GPL versión 2, cuya mayor novedad era la inclusión de la cláusula que Stallman denomina “libertad o muerte”. Esta cláusula era una primera defensa contra imposiciones externas (por ejemplo, por infracción de patentes) que obligasen a distribuir el *software* limitando alguna de las libertades originales. Si se daba ese caso, la cláusula indicaba que el *software* no podría ser distribuido en modo alguno (“lo mataba”) para evitar males mayores (como que un propietario de patentes malicioso exigiese un pago por cada software libre distribuido). Esta cláusula fue un antecedente de otras que sería necesario incluir después en la versión 3, siempre con el objetivo de que se mantuviesen las libertades para las que fue concebida la licencia GPL.●

3. La GPLv3

Desde 1991, fecha en que se publicó la versión 2 de la GPL, el contexto tecnológico y social en relación a la informática ha cambiado enormemente. En esos quince años ha nacido Linux, los entornos gráficos, se ha globalizado Internet y extendido el uso de los ordenadores personales. De ser algo marginal y sólo

Derechos de autor Estas cláusulas funcionan así como candados que aseguran el libre acceso al producto licenciado. Aquí, paradójicamente las restricciones se aplican para asegurar el libre acceso. Casos opuestos son presentados por Barrios, Domínguez y Nivón.

conocido en unas cuantas universidades estadounidenses, el *software* libre se ha convertido en una alternativa real a la industria del *software* tradicional.

◆ Además, el cambio de contexto tecnológico ha provocado cambios en las legislaciones y nuevos conflictos legales, por ejemplo, en relación a las patentes de programación, a los sistemas de gestión de derechos digitales (DRM, *Digital Rights Management*, también conocido como *Digital Restrictions Management*) y, en general, a los derechos de los usuarios a usar libremente la tecnología que adquieren. En resumen, tras más de 15 años, hacía falta actualizar la GPL para que siguiese siendo eficaz ante los desafíos tecnológicos del siglo XXI.◆

■ El proceso de elaboración tuvo lugar entre el 16 de enero de 2006, en que se publicó el primer borrador, y el 29 de junio de 2007, en que fue publicada la versión final. Durante ese año y medio se publicaron cuatro borradores y se celebraron cinco conferencias internacionales (Boston, Porto Alegre, Barcelona, Tokio y Bruselas). La forma de reelaboración de la licencia, discutida y consensuada por la comunidad, fue un cambio cualitativo respecto a versiones anteriores, cuya elaboración fue básicamente un trabajo individual.■

Derechos de autor De la Cueva Miracle y Nivón desarrollan cómo las prácticas posibilitadas por las TIC plantean retos legales y respuestas restrictivas como el DRM

Implicaciones sociales Éste es un caso claro de cómo la TIC han hecho posible el trabajo en red y la producción colectiva de conocimiento. Dominguez y Miracle exponen otros casos de trabajos colectivos favorecidos por las TIC.

3.1. *Mismos objetivos*

La nueva versión de la gpl no anula la anterior ni obliga a relicenciar el *software* a la nueva versión. Y, aunque son incompatibles (la GPLv2 no permite añadir ningún tipo de requisito que no contenga ella misma), no impide en modo alguno que programas con distintas versiones de la GPL se distribuyan juntos e incluso que haya código fusionado con gplv3 con sus propios requisitos. Además, hay mucho *software* libre bajo licencia GPLv2 que indica que es aplicable también a “cualquier versión posterior” de la licencia, lo que da la opción de seguir también los términos de la GPLv3 si se desea.

La GPLv3, en cualquier caso, mantiene intactos los mismos objetivos que las versiones anteriores: garantizar de la forma más eficaz posible las cuatro libertades del software libre. Simplemente, añade algunos ajustes que permiten a desarrolladores, usuarios y distribuidores defenderse de amenazas aparecidas en los últimos años, sobre todo en relación a dos cuestiones, que son abordadas de forma explícita desde el mismo preámbulo de la nueva licencia: la gestión de restricciones digitales y las patentes de programación. Es en estas dos cuestiones en donde se han concentrado las discusiones y donde las novedades son más sustanciales.

3.2. *La gestión de restricciones digitales*

El modo de afrontar el desafío de los DRM fue quizá el tema que más polémica despertó y el que absorbió más energías para lograr una solución equilibrada que garantice tanto la libertad de los usuarios como la de los fabricantes de dispositivos empotrados. En particular, la GPLv3 busca evitar que el *hardware* que implemente *software* libre empotrado no imponga restricciones al usuario vía DRM, impidiéndole actualizar o modificar dicho *software*. Los sistemas TIVO (los sistemas de grabación de TV en disco duro) utilizan *software* empotrado e incorporan tecnología para limitar las cosas que puede hacer el usuario con dicho

software, entre ellas impedirle ejecutar versiones modificadas del *software* (además de otras cuestiones más escabrosas, como límites a la grabación e incluso monitorización de las acciones del usuario).

Incluso existen leyes (como el caso de la estadounidense Digital Millennium Copyright Act –DMCA– y la europea European Union Copyright Directive –EUCD–) que penalizan la modificación de dicho *software* (por ejemplo, para retirar limitaciones impuestas por el fabricante o para añadirle funcionalidades no previstas). De ese modo, los sistemas tivo convierten en papel mojado, dejando sin efecto, varias de las libertades del *software* libre. Este tipo de sistemas se están aplicando de forma masiva en numerosos dispositivos con software libre incorporado (como grabadoras de TV, teléfonos móviles, reproductores multimedia, etc.), convirtiendo en papel mojado la GPL.

Los promotores de la licencia GPL asumen, por tanto, que los sistemas de drm son incompatibles con el ejercicio de las libertades de los usuarios. Por ello, la GPLv3 se concentra en evitar que el fabricante impida al usuario instalar o ejecutar versiones modificadas del programa GPL que dichos dispositivos usan internamente. Si existen tales limitaciones (por ejemplo binarios firmados digitalmente), el fabricante deberá facilitar los mecanismos para que las versiones modificadas puedan firmarse y funcionen igual que si fuese la original. Es importante puntualizar que la GPLv3 no prohíbe a los fabricantes incorporar dispositivos drm con *software* libre, pero garantiza jurídicamente que el usuario está autorizado a modificar o retirar dichas limitaciones. Como siempre, la GPL no restringe lo que personas y empresas pueden hacer con el software: sólo se les impide que traten de restringir la libertad de otros.

3.3. Las patentes de programación

Como ya se ha expuesto, el *software* está protegido por las leyes de derechos de autor (o *copyright*). Sin embargo, en algunos países (particularmente EE.UU. y Japón) se permite también patentar métodos (algoritmos) de *software*. Pese a que ha habido presiones para legalizarlas, en la Unión Europea las patentes de programación no son válidas, ya que a los algoritmos se les considera ideas (del mismo tipo que los métodos matemáticos), y las ideas no pueden patentarse. Las patentes de *software* son desde hace años objeto de gran controversia. Desde el ámbito del *software* libre, se objeta que, a diferencia del derecho de autor, que se ha demostrado útil para proteger tanto el *software* libre como el *software* privativo, las patentes de *software* son dañinas tanto para la industria informática como para los desarrolladores y los usuarios, ya que favorecen los monopolios, no aportan ninguna protección que no exista ya y ponen trabas a la innovación y a la libertad de mercado (se usan a menudo como forma de intimidación de la competencia). En particular, las patentes pueden convertir un programa libre en privativo en la práctica.

- Una licencia no puede evitar el problema de las patentes de programación allí donde son operativas, pero sí puede minimizar sus daños, y eso es lo que ha procurado realizar la GPLv3, asegurándose de que las patentes no puedan usarse para convertir un programa en no-libre.●

También se discutió mucho acerca de incluir en la GPLv3

Derechos de autor Arteaga indica cómo la legislación abre espacios a las licencias o a la liberación de ciertos derechos patrimoniales sin exclusividad.

cláusulas de represalias por patentes (*Patent retaliation clauses*). Este tipo de cláusulas pretenden proteger al autor y repeler pleitos de patentes por parte del licenciatario (el beneficiario), aunque finalmente se excluyeron por su excesiva complejidad a la hora de establecer requisitos para que no se usasen de forma agresiva.

Además de los dos asuntos tratados, también fueron objeto de atención algunos temas de menor calado, en concreto respecto a la internacionalización de la licencia (evitando términos que diesen lugar a interpretaciones diferentes), respecto a clarificaciones semánticas para facilitar su uso y comprensión y respecto a la compatibilidad con otras licencias de *software* libre.

3.4. *Compatibilidad*

Por su propia naturaleza, las licencias *copyleft* estrictas son poco compatibles con otras licencias libres, pues generalmente obligan a que cualquier trabajo fusionado con licencia *copyleft* mantenga la licencia *copyleft* e iguales condiciones, sin añadir otras nuevas (incluso aunque sean cláusulas inocuas). La GPLv3 ha tenido esto en cuenta, tratando de evitar incompatibilidades innecesarias e incrementando las posibilidades de compatibilidad con otras licencias libres. Esto lo logra con una concepción más modular que permite algunos requerimientos adicionales, concretamente admite cláusulas de garantía y de responsabilidad y también permite imponer limitaciones al uso de nombres o marcas publicitarias, ya que realmente es algo que concierne a la legislación de marcas, no a la licencia en sí.

4. *Conclusión*

La GPLv3 introduce muchos cambios, pero es más una evolución que una revolución, y mantiene intactos los mismos objetivos que las versiones anteriores: garantizar de la forma más eficaz posible las cuatro libertades del *software* libre a desarrolladores y usuarios. Para ello, se ha actualizado con el fin de afrontar diferentes retos

tecnológicos y jurídicos que han aparecido en los últimos años, muy especialmente las patentes de programación y los sistemas de restricción de derechos digitales (DRM).

La GPLv3 añade una mayor protección mediante ingeniería jurídica ante la amenaza de las patentes: si cualquier usuario pretende ejercer un derecho de patentes contra otro mediante la gpl, su licencia de uso se termina. La GPLv3 también neutraliza la *tivoización* (que dejaba en papel mojado las licencias libres), ya que obliga al fabricante a proveer una forma en que el usuario pueda ejercer su derecho a la modificación del *software* GPL integrado.

Aunque el asunto de las patentes y del drm han acaparado la mayoría de esfuerzos por ser amenazas directas a la misma existencia del *software* libre, probablemente el cambio mayor haya sido la forma de reelaboración de la licencia: mientras las versiones 1 y 2 fueron obra prácticamente individual de Richard Stallman, la versión 3 ha sido objeto de discusión pública, tanto en la red como en encuentros presenciales, a lo largo de año y medio, con participantes a nivel global de toda la comunidad de *software* libre, no sólo norteamericana, también europea, asiática e iberoamericana, lo que, aparte de dotarle de gran consistencia jurídica, ha demostrado un grado de madurez global sin precedentes por parte de la comunidad del *software* libre en un asunto tan delicado y complejo como éste.

Referencias

Versión final de la licencia:

<http://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.html>

Traducción no oficial al español:

<http://www.viti.es/gnu/licenses/gpl.html>

GPLv3: Creando la 3ª versión de la General Public License de GNU:

<http://www.fsfeurope.org/projects/gplv3/gplv3.es.html>

A Quick Guide to GPLv3:

<http://www.gnu.org/licenses/quick-guide-gplv3.html>

EL ARTISTA COMO PRODUCTOR EN INTERNET

FRAN ILICH

Hace un par de años no comprendía por qué de repente el tema de moda en todos los círculos que frecuentaba en España era tanto la propiedad intelectual como la inteligencia colectiva (guiño para Pedro Jiménez de zemos98). Pensaba yo, ¿por qué este tema tiene que desviarnos del camino que hemos estado trazando los últimos años? Camino que tenía que ver con la exploración y desarrollo de los medios narrativos, tanto en lo digital como lo no digital, lo teórico como lo práctico. Más cuando en ese momento, en el contexto en que me centro, el asunto de la propiedad intelectual en nuestro pequeño enjambre telemático estaba siendo aplicada a 2 cosas: el *software open source* y las *netlabels*. Pensaba yo, ¿no deberíamos enfocarnos a cosas más

experimentales que a la producción y distribución de ficheros MP3 que carecen de público? Es decir, me refiero al impráctico y soñador asunto de producir desde nuestras recámaras, MP3 creados expresamente para ser *netaudio* (no hablo de la distribución pirata de catálogos de disqueras corporativas: Sony Music, etc), sino de publicar en-línea música manufacturada casi siempre desde *laptops*, con determinado *software* que comúnmente agudiza en cada uno de sus ejemplos el sonido hiperlocal de la globalización. Hago aquí referencia al asunto del Home Electronics, que plantea la cuestión de cuáles son los sonidos locales –si es que ellos existen– en una época en la que los instrumentos musicales son construidos por corporaciones transnacionales y éstos utilizados indistintamente de la geografía, por un lado sí, facilitando la comunicación y colaboración entre micro-escenas translocales o generando verdaderos circuitos e imperios, pero también poniendo en entredicho –jaque incluso, en excepciones y escapes dignos de Houdini– los rasgos musicales estructurales de las distintas localidades, para hacerlos desaparecer en homogeneizaciones dignas de la Ford y la General Motors, la Roland tb-303, el *timeline* y los *loops* o el *random noise* (*Try to escape the system!*). Y claro, en aquel momento (principios de 2004) más que nunca en México escuchábamos, leíamos, sabíamos, que personas y activistas muy cercanos a nuestros círculos sociales experimentaban en carne propia los estragos de la bio-piratería, eso a lo que Volker Grassmuck, organizador de la emblemática conferencia anual *Wizards of os*, le dedicara en 1999, durante la primera emisión de *wos*, toda una sesión entera. ● Ahí fue donde me enteré que en México éramos pioneros en algo *hi-tech*, pero pronto entendí que sólo porque en la raíz era algo que llevábamos haciendo los últimos 500 años, aunque ahora en formas *molto* sofisticadas: el sistemático y sofisticado despojo de la propiedad indígena. Y en este caso particular, de su conocimiento medicinal milenario y las semillas de la vida. Es

decir, por fin una tecnología que México podía aplicar sin necesitar hacerle *upgrades* a su compleja estructura social. Biotecnología, medicina, la semilla de la vida (el DNA): el negocio del futuro construido sobre el pasado indígena, como modernas catedrales intangibles erguidas sobre el código DNA de comunidades que sirven desde siempre como cimiento para las pirámides modernistas de ese proyecto de cantina llamado México.●

◆Me parecía bastante tierno ver a activistas españoles que hablaban de cómo todo lo que hacemos (hacíamos) tenía que ser *copyleft* u *open source* (el asunto de liberar contenidos para que todos puedan acceder libre y gratuitamente a ellos), y pensaba yo, no que en principio esté en desacuerdo (todo lo contrario: ¡hay que liberarlos!), pero ¿por qué no llevar esta causa a su espacio justo de negociación, es decir, a las instituciones públicas y las corporaciones, en lugar de que -encima de todo- quienes nada tenemos seamos quienes tengamos que liberar todos nuestros contenidos? Si no me equivoco en ese entonces escribían frecuentemente a delete.tv (mi página *web* en aquel entonces), sobre todo personas responsables de distintas licenciaturas o maestrías de universidades privadas de México, que supongo son las que poseen currículums lo suficientemente flexibles como para incluir los últimos sabores de nieve. Y bueno, básicamente lo que pedían era que volviera a subir aquella película interactiva que había hecho años atrás, o que volviera a colgar la exhibición colectiva de Borderhack Attachment porque querían mostrarla en clase o etc., etc. Y mientras tanto, en mi baticueva, la realidad

●●

Capital cultural La vida misma como materia prima para las industrias biotecnológicas es un tema que plantea también Domínguez.

era que, por poner un ejemplo, el material no podía estar *online* porque ya era tanto el peso en *gigabytes* que se había acumulado en delete.tv que no quería dedicarme a seguir trabajando horas extra para pagar el tráfico de información que otras personas consumían. Es decir, tenía bastante claro que había un proceso de externalización en esto del libre acceso a la información y no quería ser uno de los elegidos en la vieja historia de pagar platos rotos ajenos. Así que contestaba a estas personas (profesores, debo decir), que con todo gusto podía presentar el material en su escuela o ponerlo a su disposición y les proponía una especie de trueque en tintineante donde la parte productora se beneficiara de algún modo por distribuir este contenido de formas extra-honorarias (o sea, monedas, ni siquiera billetes) y rara vez aceptaban. El predecible siguiente paso es que estas personas me recordaban una perversa traducción del viejo lema liberal del *cyberpunk* (que también aplica plenamente a la ideología californiana): “Information must be free.” Me decían que la información debía ser gratuita. Y, de acuerdo, pero en ese caso en la relación existía un agente que la quería consumir gratuitamente y otro que estaba pagando por producir dicha información, y este último no era la universidad privada: de hecho, ésta se dedica de tiempo completo a hacer efectiva su contraparte, la privatización de la información.♦

Yyo decía, claro, de acuerdo. ¿Pero por qué no le piden esto a las compañías de teléfonos celulares, a los centros culturales, a la

♦♦

Implicaciones sociales Aquí Ilich cuestiona que la liberación de contenidos sea una salida a la precariedad del trabajo artístico. Por lo general, lo que se pone en entredicho es que los derechos de autor permitan salir de esa precariedad. A este respecto extienden la discusión Andújar, Carrillo, Nivón y

Yúdice.

mega-biblioteca delirio de Vicente Fox que gastó una billonada en comprar un edificio y algunos libros como ejercicio faraónico, en lugar de digitalizar y publicar en-línea el acervo completo mexicano de libros (cosa que propuso, si no me equivoco, Rafael Tovar y de Teresa)? ¿Por qué no se lo piden a las televisoras que nos siguen regalando programación tan mala a cambio de que aceptemos fuertes sobredosis de publicidad (si hasta la tv por cable que en ocasiones no es tan mala es todo y cualquier cosa menos gratis)? De hecho, ¿de qué acceso a la información nos hablan si hay que pagarle a un monopolio telefónico para acceder a ella a través de Internet? ■Vamos, que por ejemplo, con mi novela *Metro-Pop* una mañana me dieron la sorpresa de que la Secretaría de Educación Pública de México había adquirido los derechos para distribuirla como libro de texto o cosa parecida, para terceros de secundaria, y que iban a publicar una cosa así como 27,500 ejemplares. Genial, pensé.

Lo que no me informaron es que por cada uno de estos libros me pagarían una cantidad no tan distinta a un peso. Sobra decir que la editorial se llevaba mucho más que un peso y que la gente de la sep no trabaja como voluntario, sino que cobran jugosos sueldos, de menos tienen prestaciones como seguridad social y ese tipo de cosas que los productores artísticos no tenemos. Y yo pensé, bueno, si se trata de distribuirlo, pues que permitan la fotocopia, que lo publiquen como licencia Creative Commons o *copyleft*, que lo suban a Internet. Pero vamos, que no. Que la misma editorial a la hora de renovar el contrato por 10 años me pide los derechos cinematográficos, pictográficos, cuneiformes, ideológicos, magnetofónicos, etílicos y esdrújulos. Además se quedan con derechos de traducción y de todo, aunque éstos nunca se lleven a cabo... lo que es decir, que lo fotocopien, que la cultura sea libre, que nos sale más barato permitir la abundancia que seguir generando escasez sólo para mal sobrevivir mientras unos cuántos viven el invierno como verano caribeño. Sobra

decir que este tipo de propuestas relacionadas con acceso a la información o propiedad intelectual, cuando no incluyen jugosas transacciones como el programa *One Laptop per Child* o todo lo relacionado con el *Digital Divide* de Microsoft y la ONU, a una editorial, una institución, etc., les resulta no sólo incomprensible, sino incluso, escandaloso. ■

Por perseguir un caso de estudio cualquiera: ¿alguien sabe por qué con toda las herramientas digitales de cine al alcance de los nuevos directores y aspirantes, por lo menos en México no hay canales de distribución que se asemejen siquiera a los cines populares venezolanos o a esos domingos de proyecciones en las plazas de las provincias españolas que gestionan algunos colectivos audiovisuales? ¿Dónde está la llamada escena independiente de cine mexicano si no, en raras carteleras de las grandes cadenas de cines o la misma Cineteca Nacional? Digamos que el formato digital en el cine ha posibilitado nuevos lenguajes, dicen que nuevas temáticas, producciones más baratas, ¿pero por qué esto no se ve de facto en la distribución? Podríamos citar aquí algunos de los muchos videos distribuidos en YouTube, pero sería confundir mundos: la producción donde aparece Edgar, el chico al que tumban a un arroyo mientras se defiende usando las palabras como armas, nunca sería considerada cine, siquiera digital. Por muchos factores, sí, comprendo. Y sin embargo, ¿a cuántos cineastas mexicanos que se dedican de tiempo completo a la publicidad se les considera independientes? Habría que reconsiderar el formato

Implicaciones sociales En consonancia con lo dicho por otros ya mencionados en la nota anterior, Ilich coincide en que mientras se precariza la labor cultural son los intermediarios quienes obtienen los beneficios mediante contratos draconianos.

de producción audiovisual que impone YouTube, de hecho más allá del *mass appeal* que hayan tenido este tipo de producciones en el público global de Internet, habría que revalorar y comparar el hecho comunicativo que no se da entre el llamado nuevo cine mexicano y su imaginario público, contra la comunicación que ocurre en las producciones para YouTube (ni siquiera me atrevo a decir Internet). El cine, aunque pueda ser producido de forma digital, tiende a basarse en pesados derechos de propiedad intelectual, incluso el financiado por los gobiernos nacionales. Y antes que otra cosa, el cine funciona para abastecer a un mercado y tras esto generarles riqueza a quienes producen el material. Por el contrario, lo que se produce para YouTube normalmente se publica pensando en que se distribuya lo más posible y siempre de forma gratuita, pese a que al ser publicado en la plataforma se ceden involuntariamente demasiados derechos a esa corporación. Pero esto no impide que los videos den la vuelta al mundo, de hecho están diseñados para hacerlo. Quizá por esto la publicidad viral (además del *product placement* en estos videos) publicada en YouTube y otros *social networks* sea tan apreciada por las agencias de publicidad, porque entienden el valor que posee la publicidad de boca en boca, la credibilidad que un anuncio pagado nunca podrá tener tras tantos años de *information overload*.

¿Dónde está el *copyright*? Aquí todos desean que su video llegue al top 10 de todas las listas de favoritos, hasta las víctimas como Edgar o el fan de Britney o el mismísimo Coyoacán Joe, quien tras convertirse en el hazmerreir del YouTube mexicano consiguió el contrato con la *megacorp* que nunca en todos sus años anteriores de músico había tenido cerca. Y esto lo saben desde la diva usamericana-vietnamita del MySpace Tila Tequila hasta Paris Hilton con la lucha libre que cargaba en su celular y que alguien publicó en la red: la vida real no tiene *copyright*. Las copias en la edad de la reproducción mecánica ayudan a que el mercado llegue a nichos antes imposibles de alcanzar: ¿cuándo

antes la clase baja compraba tanto material en CD o DVD?

●¿Cuántas de estas personas tras comprar una versión pirata, comprarán la copia original de un disco que verdaderamente les fascinó o asistirán al concierto de otro que 10 años atrás nunca habrían conocido si no fuera gracias a la piratería?●

Y es cierto, lo creo, casi que por primera y única vez lo creo: el mercado se corrige a sí mismo. Si la abundante información está casi derramándose de los contenedores industriales, alguien encontrará formas de liberarla por las buenas o las malas. Ciertamente, sólo la información que interesa. Nunca la que no interesa. Y en esto entra una nueva compleja relación de partes opositoras y complementarias en la que no entraremos por tratarse de otra discusión. Así que regresamos a la anterior, apuntando que finalmente, ¿quiénes producen los CD y DVD en blanco, si no de nuevo Sony y las grandes compañías? Con la piratería audiovisual quizá no se llevarán la ganancia total que implicaría vender un CD o DVD de sus producciones a un cliente hipotético (que antes no compró sus versiones originales por ser demasiado caras), pero gracias a la piratería, estas corporaciones empujan el mercado todavía un paso más adelante: están en los centros comerciales, las boutiques y hasta los callejones. Gracias a la piratería quizá no cobran por el contenido de sus productos, pero sí por su contenedor: después de todo es una venta más. Una venta que a “precio normal” posiblemente nunca ocurriría. Pero que gracias a la piratería les permitió incrementar su margen de ganancias, los dividendos y crecimiento que requerían sus acciones para

Implicaciones sociales Miracle, Nivón y Yúdice ahondan en las múltiples aristas de la piratería

que los inversionistas nutran su cartera vía los mercados globales de dinero digital.

La información tiene que ser libre. Sí. Pero si partimos de esa idea, el mercado siempre se corrige a sí mismo, y en términos de una economía no basada en el crecimiento, sino en la sustentabilidad podemos proponer que si el mercado no alcanza para que toda la información encuentre un nicho donde sobrevivir, entonces, ¿cómo será producida esta información? ¿Recurrimos de nuevo a la externalización? ¿Quién será el agente internalizador? Seguro no las corporaciones, éstas saben bien declararse en bancarrota o ponerse a la venta cuando sus ganancias fracasan. Resulta absurdo imaginar que hay una reserva infinita de recursos y que siempre hay alguien ahí para seguir produciendo gratuitamente. Pero de hecho en gran medida sobre esta idea está construida la economía occidental (la economía capitalista de la colonización y el imperialismo), y siempre hay alguna mamá sobreprotectora, un tío buena onda, una viuda rica y solitaria, una serie de conocidos que ayudan al artista como productor a que siga inmerso en la esclavitud de la línea de ensamblaje, fabricando en serie y procesando en red (como lo pide el mundo actual) su trabajo creativo, para alimentar a un imaginario usuario de Internet que siempre está buscando nuevos *clicks* que hacer y nuevos confines del ciberespacio por recorrer. Casualmente sin una economía creada sobre las bases de un pro-común es ese usuario con su sed de *clicks* el que podría generar la bancarrota del productor, y es aquí donde, a mi modo de ver, puede surgir un interesante margen para generar soluciones creativas y no incurrir en ese error. Ciertamente se puede corregir o reparar temporalmente mediante la inyección de apoyos gubernamentales o de la iniciativa privada, pero si no se encuentra lo que Virginia Woolf llamaba un cuarto propio, los proyectos estarán condenados a la tardía o temprana extinción. ¿Cuántos tiburones y pirañas no conocemos nadando en los

pequeños charcos del subsidio estatal y que nunca pondrán al alcance de la multitud su trabajo, ni liberarán sus contenidos? Me vienen a la cabeza directores de teatro, ópera, cine, literatura y otros que, además, no podrían subsistir por un lado sin la ayuda pública (el subsidio gubernamental), pero que en el caso de que lo tengan curiosamente tampoco podrían subsistir de su público, pues los costos de producción exceden increíblemente sus ganancias. Y en ese mercado y en este contexto y esta realidad neoliberal, coincido de nuevo con las reglas de eso que George Soros llama el “fundamentalismo de mercado”: si algo no encuentra su lugar en él, no debería existir. De existir se convierte en un agente anti-económico y merece ser erradicado del sistema. *Delete.*

◆ Pero no, aquí es donde tenemos una de las grandes contradicciones del discurso hegemónico y una gran oportunidad de negocio para unos cuantos. Por un lado, en México ni el arte ni la cultura son *open source*, ni *copyleft* y cuerpos como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o el Instituto Nacional de Bellas Artes subsidian en alguna medida cierta producción cultural con la idea no muy clara de si prefiere estimularla o preservarla. ◆ Afortunadamente, como en todo, la globalización trajo consigo pequeñas burbujas de tiempo occidental hacia la superficie peatonal de las ciudades, y es aquí donde en medio del incipiente proceso de precarización de la sociedad, cosas como

Derechos de autor La situación de la producción cultural en México no puede entenderse sin el papel de principal mecenas detentado por el Estado. Su tarea, no obstante, ¿es preservar o estimular la creación? Aquí se da una situación singular en la que las políticas estatales entran en conflicto con la dinámica del mercado de la cultura y, también, con la legislación sobre derechos de autor. Boeta apunta esta contradicción de funciones por parte del estado.

el *open source*, las *netlabels*, alternativas a la propiedad intelectual corporativa, cobran todo el sentido. ¿Por qué? Porque retomando el dogma de los días del Davos World Economic Forum, el mercado, como la vida y el flujo del agua, se corrige a sí mismo, y si la información con la que los mercados lucran no encuentra un precio coherente a las viejas reglas de la oferta y la demanda (y a los ingresos y necesidades de información de la población), entonces abusando una vez más de la frase de William Gibson: “La calle siempre encuentra su propio uso para las cosas.”

■ Y en cierta forma con el conflicto actual de la propiedad intelectual lo que está en juego no es otra cosa que la distribución de la riqueza, que en plena era de la sociedad de la información no puede seguir siendo producto de usura para unos cuantos y, sobre todo, no a costa del esfuerzo colectivo.■

Es aquí donde surgen proyectos más interesantes que, al contrario de añejas instituciones jerárquicas como por ejemplo el Centro de Capacitación Cinematográfica de México en el que año con año sólo son aceptados 14 estudiantes “nacionales” y un extranjero, de los que entre los nacionales habrá un considerable número de “hijos” de alguna figura de la aristocracia cultural mexicana, y en caso de que no, de cualquier modo, instituciones como ésta, que pasan por la vida disfrazados con el maquillaje de benefactores del llamado séptimo arte, que luchan por poner el nombre de México en el firmamento internacional de los festivales de cine y las alfombras rojas, a la hora de que los aspirantes solicitan ingreso son cuestionados a fondo sobre

Capital cultural Ilich plantea aquí un problema crucial: cómo tras las disputas sobre la propiedad intelectual se dirimen desequilibrios sociales que pueden contribuir o entorpecer la construcción de esquemas democráticos de convivencia.

la solvencia y riqueza de sus padres, porque es necesario e indispensable que esos 14 candidatos, que se convertirán en alumnos, sean solventes y que no dependan de su propio trabajo (sino de los ingresos y riquezas de sus padres) para que no abandonen la carrera y la inversión del país no se malgaste en posibles desertores. Y esto me parece clave, que una institución como ésta (que cada 2 ó 3 años manda mensajes de auxilio por Internet para que el gobierno federal no la cierre ni le reduzca el presupuesto) una vez más sirva principalmente para que la iniciativa privada consiga mejoras a través de las instituciones públicas. Es decir, el mercado siempre se corrige a sí mismo de cualquier modo. Socialicemos las pérdidas, que ellos privatizarán las ganancias. Y el acervo de producciones de estos centros continúa inaccesible.

Pero cierto, el cine es un arte industrial y en este sentido se apega al 100% a las condiciones de la industria, de las cuales una de ellas es la devoción total al *copyright* y los otros tipos de propiedad intelectual. Lo que lleva a la siguiente pregunta, ¿cómo entonces con tanto blindaje se puede transformar este medio? Pregunta difícil de resolver. Afortunadamente existen calles en Internet, que aunque corporatizadas, como las calles de las ciudades, permiten que “cosas” sucedan (ésta también es otra discusión, afortunadamente ya he escrito bastante de ella). ¿Cosas? ¿Qué cosas? Edgar, Coyoacán Joe, Yazuri Yamileth, El Delfín, y todas esas producciones que sin disfrazarse de cine digital están modificando muchos de los procesos de producción, distribución y autoría, de entre los cuales la industria cinematográfica básicamente parecería sólo estar interesada en dos: reducción de costos y movilidad (equipo de producción más ligero, que a su vez frecuentemente recae sólo en menores costos de producción, aunque cierto, no sólo en eso).

Igualmente, la industria discográfica ve en todas las redes *peer to peer*, a una infinita serie de ladrones encapuchados que

saquean las bóvedas sonoras de sus *megacorps* y no a unos fans empobrecidos y sedientos de *gigabytes* de música, terriblemente obsesionados e infectados de MTV, YouTube y cultura de consumo, pero sin la capacidad adquisitiva para sobrecargar sus tarjetas de crédito. Síntomas todos estos del capitalismo en red. Y aunque el mercado sigue creciendo y alimentándose de más consumidores, los gastos cada vez son mayores, tal como la necesidad de generar nuevas *starlets* menos costosas que le permitan mayores dividendos a los accionistas sedientos de (ya los mencionamos antes, tanto como su actividad favorita que es) re-invertir el *equity* y *security* de sus acciones en otro segmento de los rentables mercados emergentes: asia-pac, bovespa, qué sé yo, porque los sofisticados mercados del mundo desarrollado ya no dan para más: ni el Dax, ni el Nikkei, mucho menos Dow Jones, que alguien clone nuevos clientes porque la sed nunca se nos va a terminar. Ya lo vemos, alguien invirtió hasta los créditos de los créditos de los créditos en una burbuja de dinero virtual que si ha de reventar, ¿adivinen quiénes la tendremos que pagar? No las *megacorps*, no los niños bien, ellos seguirán donde están.

¿Y todo esto qué tiene que ver con la música, la literatura, el cine, la producción cultural? Supongo que intentar seguir el paso en esta *rat race* sería negar por completo el término “inteligencia colectiva”, cuando al contrario, habría que virar, dejar de comprar toda la chatarra pop, dejar de escuchar a la inteligencia cultural que en plena crisis global insiste en embriagarse en teoría que lo único que parece reafirmar es la creciente esquizofrenia del mundo virtual, como palabras intangibles, huecas, enunciadas por palabras típicamente alejadas de la experiencia que intentan comunicar y, en muy raras ocasiones, esta teoría recae en alguna clase de práctica: hemos visto al post-estructuralismo francés convertirse en nada más que *fashion retórico*. O como dijo José Luis Brea, en un panel que compartimos en Ciudad de México, refiriéndose a la fetichización del discurso de lo horizontal, lo

democrático, lo rizomático y transformador del Internet y sus formas de comunicación (prácticas digitales en las que tanto hemos incurrido y hemos co-conspirado juntos): “Esas formas complacientes de la hegemonía en turno”. Para disparar un *sample* del *gabber* holandés: “What we need is some real tekno”.

Durante largos años, era bastante común que los intelectuales negaran que algo estuviera ocurriendo con o en Internet, decían que era cualquier cosa, una moda pasajera, un bache, lo que fuera, incluso una cosa parecida al fax. En el Primer concurso iberoamericano de literatura por Internet convocado por editorial Alfaguara y *elfoco.com* con el título de La Resistencia y al que dotaron con un primer premio de 20.000 dólares más la publicación de la obra y donde se recibieron 397 novelas, el mismo jurado celebraba que la literatura se encontraba en buen estado y no hubiera ganado una historia de robots, computadoras, internautas y ese tipo de cosas (lamento no tener una cita textual y que los años Internet hayan desaparecido el rastro de estas palabras). Evidentemente dicho concurso tomaba a Internet como apenas cosa más que un medio donde los escritores se ahorraban la impresión y el envío por correo de su novela, pero poco más que eso. Ni siquiera suponían que la literatura en Internet pudiera manifestarse de formas distintas a la narrativa decimonónica. Por medio del concurso se publicitaba una casa editorial y una punto com y adquirirían una obra literaria por una suma bastante envidiable o nada despreciable, según se vea. Pero al final, independientemente de las ventas que haya generado dicho libro y de la indiscutible cantidad de notas que se escribieron sobre el concurso y la obra, y que justificaron el proyecto para la editorial, si ésta hubiera publicado la novela como un *e-book* bajo una licencia libre o reservándose derechos que permitieran ciertas atribuciones (distribución gratuita en páginas *web*, qué sé yo), quizá habría generado mayor impacto y sentido como literatura en Internet que con el arrebato marketinero con el

que Alfaguara irrumpió torpemente en Internet. Pero basta de contra-propuestas, no fue así. Alfaguara convocó a un concurso de literatura iberoamericana en Internet y por lo que apostó no fue por las bondades de la libre distribución de información, ni la cooperación internacional, ni la buena onda universal, ni por la *Liberté, Égalité Fraternité* de la revolución francesa: no. Apostó por el *business as usual* del *in God we trust* del capitalismo protestante de nuestro amigo el dólar. Y ellos son los expertos. Como diría Laurie Anderson, se necesita a un experto para arreglar el problema. Y ellos son los expertos en libros, ventas de libros, distribución de libros, publicación de libros. Ellos lo saben: los libros no se regalan, los empleados no trabajan gratis, las librerías no son bibliotecas y hasta las bibliotecas pagan los libros que tienen archivados (y cuando no los pagan es porque fueron donados por alguien que ya los pagó con anterioridad). Imagínense que cada editorial donara una y sólo una copia de cada uno de sus títulos a una página web como *archive.org*, *gutenberg.org*, o *textz.org*. Eso acabaría con la sed literaria de la humanidad. Pero sólo se necesita que una sola persona se tome la molestia de scanear el libro (tarea que requiere paciencia y horas) y colgarlo en la *web*. Si éste encuentra eco, se siembra y disemina por las redes *peer to peer* (colega a colega) gratuitamente, en un gesto de verdadera amistad y cooperación internacional (debo decir post-nacional). O que en las condiciones desiguales y actuales de distribución de riqueza, la necesidad se nivela mediante un gesto simbólico: ¿cuántos clientes pierden las casas editoriales con los costos y precios que manejan, es decir, con el mecanismo actual de su mercado? ¿Cómo adaptar la industria a una era en la que la reproducción mecánica pasó de ser el paradigma reinante para ceder el lugar a la reproducción digital, que además resulta *priceless* en términos de menudeo? Es decir, indudablemente si un libro/archivo se vuelve demasiado popular éste podría incurrir en costos de volumen de transferencia de datos, etc., pero que a su vez pueden ser sufragados por mecanismos de

intercambio de espacio/ancho de banda/publicidad/cooperación de algún tipo.

Aquí aprovecho para introducir una idea que en apariencia me remite de nuevo a salirme del tema, y que tiene que ver con la fe y el sistema por el que el mundo globalizado (puntualizando, “el mundo capitalista”) ha decidido regirse en la práctica de la vida diaria, que al contrario de lo que proponía el comunista, se rige por el mercado, y éste a su vez define todo a través del dinero. Podemos decirlo de otra forma: todo tiene un precio. Y éste lo determina el mercado, desde algo tan simple como los salarios que merecen las distintas profesiones, desde un servicio, hasta el precio de una pieza de arte única o un objeto reproducido en serie. Y según este mercado y este sistema, todo tiene un precio y en teoría (pero sobre todo en la práctica), el dinero se encarga de retribuirle a la persona física o moral los servicios que le presta a la sociedad. Es decir, si alguien como Shakira ganó en 2007 la cantidad de 37 millones de dólares es porque la sociedad decidió que eso es lo que valía su música, y si al contrario, un poeta perdió con la auto-publicación de su libro unos 500 dólares, es porque la sociedad decide que su poesía no vale nada y que, de hecho, es una acción anti-económica que cuesta más de lo que vale: es decir, quizá el papel que gasta, el oxígeno que respira, la comida con que se alimenta podría utilizarse de otra forma y la pérdida es una forma de llamarle la atención. Pero, ¿qué pasa si a la puesta en escena de algún fulanita brechtiano que interpreta a Brecht al contrario que Brecht, gastando miles por montaje, sólo se paran 10 personas y el país pierde una cantidad impresionante de dinero? Bueno, ahí no se pierde nada porque la pérdida ya había sido contabilizada por el sistema tributario nacional.

Lo interesante es: ¿Por qué él puede darse el lujo de malgastar el dinero y no otra persona? Larga discusión. Pero este mecanismo es real, no una teoría trasnochada producto de la cafeína. Dice Howard Rheingold, el afamado teórico californi-

no que ha escrito sobre comunidades virtuales y los *smart mobs*, que en algún momento el hombre dejó de vivir al día y comenzó a poder almacenar proteínas. Es decir, comenzó a cazar más de lo que comía y que hubo personas que se beneficiaban de estos alimentos sin participar en el riesgo que involucraba la actividad de producirlos. Y que ahí fue donde nació alguna forma de crédito y dinero, el momento en que se instaura alguna forma primitiva de clases sociales mediante transacciones basadas en la proteína y que hoy en día ha evolucionado en mercados virtuales de especulación que involucran países enteros y mercancías inimaginables, pero que no por ello son menos reales. Ahora, cierto que hay problemas: el neo-liberalismo no funciona del todo, tiene algunos problemas, produce demasiada basura, arrasa con ecosistemas enteros, se basa en la explotación de unos para beneficio de otros, y aprovecha bastante bien las condiciones de los estados-nación para privatizar las ganancias a la vez que convierte en públicas las deudas (dicho de una manera amable: es una basura, pero es lo que tenemos y es donde vivimos y es el acuerdo social que ha elegido de alguna forma este mundo y por el cuál es mejor que nos hagamos a la idea de no ser idealistas y no buscar trabajar horas extras para que los burócratas del arte se beneficien a cambio de promesas huecas).

Olga Goriunova mencionó en la Transmediale 08, la primera dirigida por Stephen Kovats, que Internet fue originalmente ideado con dinero del gobierno federal de usa, pero que es hasta que comienza a privatizarse de facto con la llegada del *world wide web* a principios de los noventa que irónicamente Internet comienza la transformación de ser un sistema cerrado a uno abierto. Este mismo fenómeno fue el que generó las condiciones para que los gobiernos nacionales impulsaran el gasto público para incentivar el desarrollo de Internet, y que a su vez las compañías de teléfonos, proveedoras de Internet y *networks*, se beneficiaran de este capital para después privatizarlo mediante

cuotas mensuales encarecidas que tienen que pagar usuarios que, de por sí, ya pusieron dinero en un inicio mediante impuestos para que esta infraestructura esté ahí de alguna forma para que alguna empresa pueda transformarla y beneficiarse. Lo que me lleva a la idea inicial: tenemos un problema. La fe de “el común” no se decide por un protocolo que esté del todo claro, no es que podamos decir que el neo-liberalismo funciona, porque en la práctica oscila entre la caridad católica, el fundamentalismo de mercado, el subsidio humanista social-demócrata, y algunas otras burbujas que dejan tantos huecos entre sí, que “el artista como productor en Internet” deberá elegir una o varias tácticas y estrategias a través de los años para sobrevivir precariamente a su constante o esporádica producción. Pero esto no beneficia a nadie más que a las súper-estructuras tecno-económicas, quienes aseguran mediante cualquier condición (y en cualquiera de los casos) su propia existencia, permanencia, pues a pesar del caleidoscopio de protocolos económicos el Internet nunca realmente se convierte en un recurso gratuito, ni el espacio web, ni el tiempo de producción. Y estos son aspectos que necesariamente deben tomarse en cuenta a la hora de elegir una licencia de propiedad intelectual. No estoy diciendo aquí que hay que apegarse al *copyright*, no, nunca. Digo, en todo caso, que hay que buscar más allá de una licencia que vaya a beneficiar al mercado, hay que encontrar un sistema similar al del *interbanking* internacional, que permita que distintos protocolos se comuniquen de modos favorables con valores comunes. ● Es decir, quizá pensar en formas de *Open Business* o *Fair Trade* o *creative business* o *nano-entrepreneurship* o modelos como los que utilizó la tekno-brega de la amazonía brasileña, el cine nigeriano para convertirse en el tercero más grande del planeta (desplazando al francés a un cuarto puesto, pero abajo del indio y usamericano) o incluso el cr-rom de literatura hipertextual usamericano.●

Los *peers to peers* más exitosos han encontrado el camino. Se convirtieron en nuevos modelos de negocios en Internet que evaden todos los riesgos de las punto com de finales del milenio pasado. Pirate Bay ha desarrollado un partido político internacional, Vuze un proveedor de contenido, etc. Ya en Europa, tanto las naciones como las corporaciones aceptan que los *peers to peers*, como el disco, llegaron para quedarse. Y que la información se comparte, quieran algunos o no, por lo que estas transacciones comienzan a regirse mediante una tarifa plana, lo que ya hace 4 años pedía Pit Schultz (el ceo de Klubradio y fundador de Bootlab Berlin), pero con una diferencia sustancial. Es decir, en aquel entonces se hablaba de que los archivos incluyeran un *tag* para que las compañías telefónicas y los proveedores de Internet supieran el volumen de descargas de un determinado archivo para poder retribuir adecuadamente a su productor, donde nosotros pagamos una tarifa nominal que después es distribuida entre los productores más descargados. De esta forma, si el rapero de nuestro barrio produce un MP3 que súbitamente es descargado por millones de personas, el rapero de nuestro barrio recibiría a fin de mes un cheque de manos del proveedor de Internet, donde se vería reflejado el jugoso agradecimiento de parte de la sociedad por los buenos tiempos que su trabajo nos generó en nuestras vidas. Por hacer eco de lo que sería una verdadera democratización de los medios, el sistema de mercado con el que funcionan los conglomerados mediáticos se bajaría a nivel de calle. ¿Que habría problemas para retribuir el talento de

Capital cultural Puede verse la consideración de Yúdice sobre los casos de la Tekno- brega y del cine en el contexto del capitalismo cultural.

aquellos que no consiguen el agrado popular, pero que poseen una calidad indiscutible que les confiere el status de artistas por arriba de la media? Bueno, y como si este mismo problema no existiera con el sistema actual, pero con el agravante de que hoy en día, por lo menos en países emergentes como México, se resuelve mediante apoyos de dinero público que de hecho tampoco se distribuye de formas necesariamente justas; sino, por el contrario, queda entre amigos. Y es aquí donde vemos que se da el mismo problema, abajo como arriba. El modelo de tarifa plana que anteriormente he descrito no se implementó, es decir, no se decidirá mediante *tags*, sino mediante listas de popularidad que son controladas tanto por radio-difusoras, casas editoras, revistas especializadas, etc. Por lo que, dicho de otra forma, el dinero se queda en casa: su casa. Discutía Alan Toner en la Transmediale 2008 que él no está de acuerdo en que si la gente decide que el dinero se le debe dar al pequeño productor, ¿por qué éste debe quedar como siempre entre los productores con más hits en el top 40?

Que una gran oportunidad se nos está yendo de las manos. A lo que Volker Grassmuck respondía que no entiende por qué el dinero tiene que irse al grupo de punk de nuestra colonia, si a final de cuentas la gente no está descargando su música, sino lo más reciente de Britney Spears. Es aquí donde para mí el círculo se cierra. Donde, a pesar de las buenas intenciones de muchos productores, el público se sigue alimentando de los mismos productos.

Y no digo esto cínicamente ni con amargura, sino con aceptación. Creo sinceramente que Otro Mundo es posible, que otro Internet es posible, que otra narrativa es posible. Pero también, como Bruce Sterling, coincido en que nada cambia si nada cambia. Y por esto pienso que las nuevas herramientas nos permiten comunicarnos con interlocutores telemáticos mediante formas de cooperación antes imposibles y que, sin embargo, a pesar de sus evidentes características tecnológicas, es necesario recordar que es un medio

nuevo y que hay que acercarnos a él con humildad agrícola: tomando en cuenta el trabajo físico y las fases de siembra y cosecha, tanto como los métodos científicos, las estaciones del año y el clima (en nuestro caso, entre otros, el clima socio-económico). Tenemos una oportunidad única de cambiar las cosas, y no hacemos bien a nadie si no nos embarcamos en esta aventura armados de la forma mejor posible, si permitimos el *free-loading* o si cedemos a prácticas de co-dependencia al subsidio estatal (que tanto pueden llevarnos a devaluar el arte hasta caer en discursos pusilánimes, como ha sido el caso en la experiencia mexicana) o si, por otro lado, buscamos sólo la complacencia a través de lo que el mercado demanda. Ya lo vimos, el mercado se corrige a sí mismo, pero no es perfecto ni está hecho a prueba de balas, y no queremos que nuestros proyectos sean una víctima más en el sistema. Queremos que sobrevivan, verlos crecer, generar interlocutores, comunidades, vida: todo eso que las comunidades indígenas allegadas al Ejército Zapatista de Liberación Nacional han sabido recordarle al mundo de nuestros días que todavía es posible.

Y es aquí donde recuerdo que la experiencia española, distinta a la mexicana en muchos sentidos, nos enseña (espero) que es importante generar esta música con licencias libres o alternativas, para tocarla en espacios libres de la constante agresión del mercado que está tan malacostumbrado a entrar a todos los resquicios sin pedir permiso: desde la sala de nuestras casas a través de la TV, hasta los museos más sacro-santos que de todos modos, a pesar de las mejores intenciones, no pueden escapar del fundamentalismo del mercado. Y que en todo caso, los artistas más consagrados no dejan de ser producto del arcaico aristocratismo que supuestamente quedó sepultado en el pasado. ¿Es el arte un producto de otra época, una época en que había cosas únicas y en que los artistas geniales vivían fuera de la realidad en palacetes dorados? En todo caso, hasta donde recuerdo, no: son producto de condiciones muy reales de

flujos y tasas de dinero que la IP, los estados-nación o individuos otorgan para que éste exista. Y no sólo eso: porque el arte sin dinero existe, *oh yes!*, existe. Y es libre como el viento, tan libre que a veces quienes vivimos atrapados como esclavos de las ciudades no podemos verlo ni creer en él. ¿Por qué entonces tan comúnmente el artista se aísla de la realidad aunque sea a fuerza de cerrar su vista y su oído? ¿Será justo en este punto que la comunicación se corta? ¿Que por eso es tan común que quede excluido de los procesos de comunicación en red, confinado finalmente como producto del mercado del arte? Nada más utilitario y menos humanista que la inversión en arte como valor en dinero: el tan amado mercado del arte en que los estudiantes y artistas sueñan en triunfar. Es decir, ese arte, a pesar de todo es un producto absoluto del capitalismo, incluso a pesar de su eterna negación.


Es por eso que más que cerrar los ojos a la realidad, hay que trabajar sobre ésta, utilizando las herramientas que tenemos a disposición y que a la vez nos permiten co-crear un mundo donde haya mayor igualdad de oportunidades: como el *open source*. Ojo: para no crear mártires, héroes caídos, bancarrotas, nada como ceñirse a una estrategia de *tit for tat*. A final de cuentas, todas las estrategias que han funcionado en Internet lo han hecho gracias a que han podido establecer un protocolo de cooperación e intercambio con su público interlocutor, es decir, donde todos hemos tenido algo que ganar: sea una cuenta gratuita de *web mail*, un espacio donde escribir sin necesidad de saber html, qué sé yo. Por continuar: la literatura hipertextual no es barata, cada CD-ROM cuesta alrededor de 25 dólares más gastos de envío, pero sus autores viven generalmente de la academia y gracias a sus regalías y sus trabajos de tiempo completo pueden producir obras de primer nivel. La tekno-brega se alimenta de la producción de músicos y DJ que pagan una cuota mínima de grabación a un estudio pequeño que a su vez regala las copias

de los discos al mercado informal de CD (que en este caso no es pirata, pues no roba propiedad intelectual de nadie) y finalmente los músicos o DJ si bien regalan su producción musical dependen de su talento y de la distribución para figurar en el mundo de las fiestas de tekno-brega de la amazonia, generando así un mercado que involucra una red descentralizada de agentes. El caso del cine nigeriano no es tan distinto: gracias a las herramientas de producción digital pudo formarse una industria de la nada y que representa más los intereses locales y que incluso se exporta a otros países africanos o donde hay población negra, como en el caso de Brasil.


Otro Arte es posible. Otra Narrativa es posible. Otro *start-up* es posible.

Ilich Sabotage, Berlín-Tijuana, enero-febrero 2008


BIOGRAFÍAS




CARMEN ARTEAGA ALVARADO. Directora jurídica del Instituto Nacional de Derechos de Autor desde 2001 a 2008 y profesora de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México.




JOSÉ LUIS BARRIOS. Doctor en Historia del Arte y maestro en Filosofía. Es profesor titular de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana (México, d.f.) y director de la revista *Curare. Espacio Crítico para las Artes*.



SERGIO BOETA. Licenciado en Derecho por la Universidad del Valle de México. Asesor en materia de Derecho Cultural en el Senado de la República. Vicepresidente de la Academia Mexicana para el Derecho, la Educación y la Cultura, A.C.




JESÚS CARRILLO. Doctor en Filosofía por la Universidad de Cambridge. Profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid y jefe de programas culturales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.




JAVIER DE LA CUEVA. Abogado experto en el análisis de la tecnología y las relaciones entre ésta y el Derecho. Administra el servidor bajo GNU/Linux del Foro por la Justicia del Consejo General de la Abogacía Española y participó en la transposición de las licencias Creative Commons a la jurisdicción española.


RICARDO DOMÍNGUEZ. Pionero del net.activismo, miembro fundador del Critical Art Ensemble y Electronic Disturbance Theatre. Es profesor adjunto en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California, San Diego, y científico del Instituto de California para las Telecomunicaciones y la Tecnología de la Información.



DANIEL GARCÍA ANDÚJAR. Miembro histórico de irational.org (referente internacional del arte en red) y fundador de Technologies To The People. Es creador de múltiples proyectos en la red, como art-net-dortmund, e-barcelona.org, e-valencia.org, e-seoul.org, e-wac.org, e-sevilla.org y Materiales de artista.



FRAN ILICH. Artista y escritor, originario de Tijuana, que se ha distinguido por sus iniciativas en el ámbito de la narrativa y el activismo digital de las problemáticas políticas y sociales latinoamericanas. Fue editor de la revista mexicana de cultura digital Sputnik, cofundador de Nettime Latino (con el que estuvo nominado al golden nica de Ars Electronica) y corresponsal de Rhizome en México.



LUCINA JIMÉNEZ. Maestra en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ha sido directora general del Centro Nacional de las Artes de México. Actualmente forma parte de la Consultoría Internacional, Cultura&Gestión, especializada en políticas culturales, educación artística y desarrollo de públicos.

ALBERTO LÓPEZ CUENCA. Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente es profesor Titular en el Departamento de Filosofía y Letras de la Universidad de las Américas, Puebla, donde coordina el Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura.



DANIEL MIRACLE. Artista y realizador audiovisual. Desde 1998 coordina el proyecto Neokinok.tv, un trabajo sobre televisión experimental y análisis de medios de comunicación.



EDUARDO NIVÓN. Doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Desde 1979 trabaja en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, donde forma parte del Programa Cultura Urbana y coordina el posgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural.



EDUARDO RAMÍREZ PEDRAJO. Doctorando del Programa en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas, Puebla. Editor (2000-2007) de *velocidad crítica*. Ha editado *Mirar desde Monterrey*, catálogo de la colección femsa y los 15 tomos del Programa Editorial del Centro de Investigación sobre Arte Regional de la udem. Ha publicado su trabajo en *Lápiz*, *Revista Internacional de Arte* y en *salonKritik*.

NATXO RODRÍGUEZ ARKAUTE. Profesor en la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Desde 1994 es miembro del colectivo Fundación Rodríguez con el que ha organizado y coordinado diversos proyectos relacionados con la cultura contemporánea y los nuevos medios.



MIQUEL VIDAL. Administrador de sistemas Linux, co-fundador de sinDominio.net (1999). Trabaja en el grupo de ingeniería de software libre de la URJC, es editor y administrador del portal barrapunto.com (2001) y bibliotecario de la Wikipedia en español. Mantiene la Biblioweb de sinDominio, un repositorio de documentación libre.



GEORGE YÚDICE. Profesor titular de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Miami y, hasta hace poco, director del Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe en la Universidad de Nueva York. De 2006 a 2007 fue catedrático Fullbright en la Universidad Nacional de Costa Rica y la Universidad de Costa Rica. Su última publicación en español lleva por título Nuevas tecnologías, música y experiencia (Gedisa, 2007).

— *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* —

La impresión estuvo a cargo de la
Dirección de Publicaciones
de la Universidad de las Américas Puebla.

Se terminó de imprimir en otoño de 2008,
en los talleres gráficos de esta misma institución.
Para su composición se usó como fuente tipográfica
New Baskerville en sus diferentes variantes.

El tiraje consta de 1500 ejemplares impresos,
más sobrantes para su reposición, en papel bond ahuesado de 90 gr
en interiores y en portada cartulina couché de 300 gr