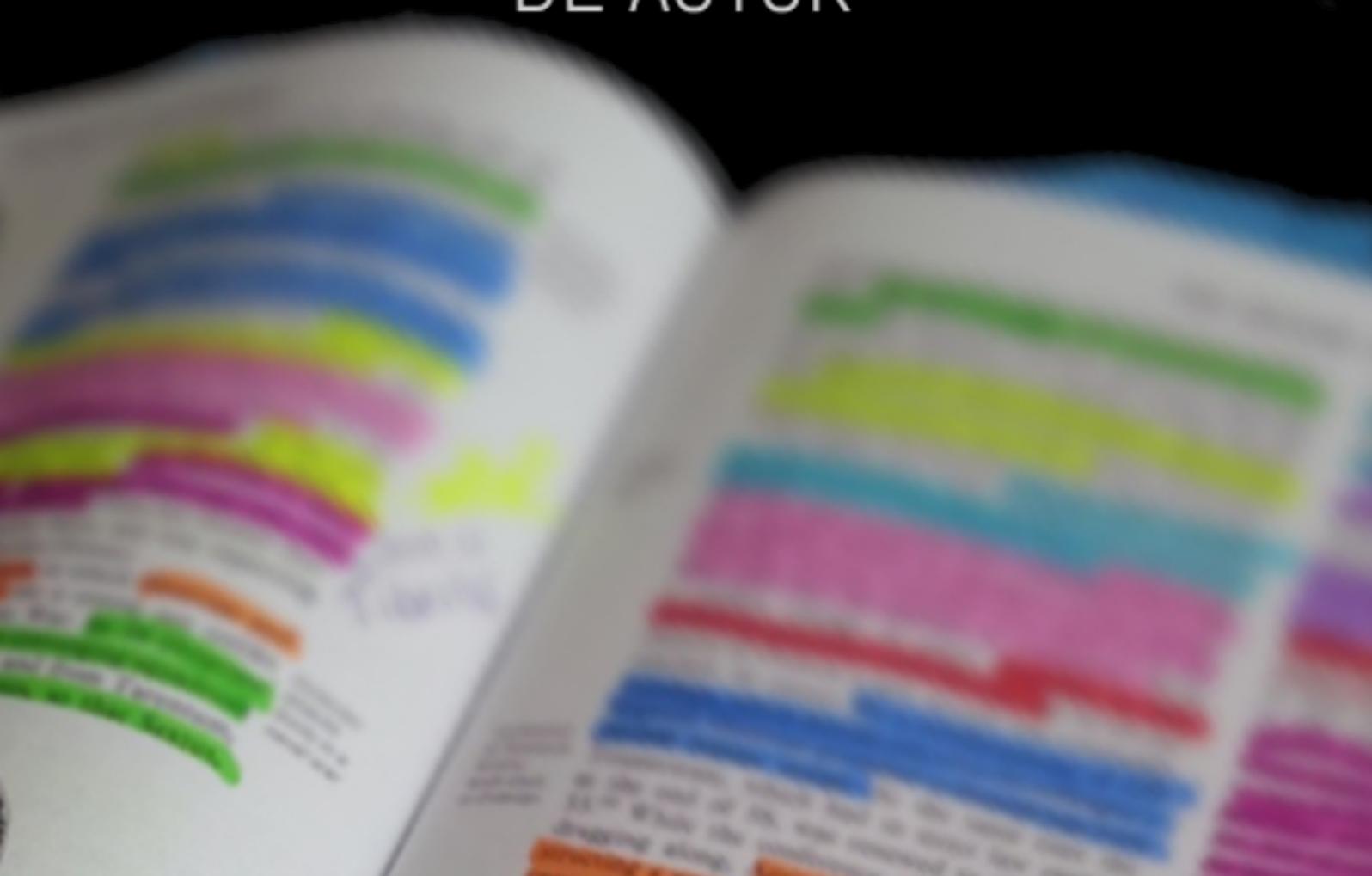


CURSO ONLINE - 4 DE ABRIL AL 2 DE MAYO DE 2016

DERECHOS CULTURALES Y DERECHO DE AUTOR



conexión



Presentación y programa del curso

Derechos culturales y derecho de autor

Presentación del curso

Internet ha cambiado las lógicas de distribución y acceso a la cultura. Esto ha abierto un apasionante debate. Pero, si bien se volvieron notorias para la ciudadanía las batallas legales en torno al copyright, muchas veces las tensiones entre los derechos culturales y el derecho de autor quedan ocultas en los relatos que los grandes medios construyen en torno al tema. Informar y formar opinión al respecto no es sencillo cuando se desconocen aspectos cruciales del asunto que requieren ciertos conocimientos especializados.

Este curso busca aportar a los medios comunitarios, cooperativos e independientes una aproximación accesible a un panorama complejo que involucra derecho, tecnología, cultura y política. Con este curso, nos acercaremos a ciertos aspectos básicos del debate sobre derechos culturales y derecho de autor, que a veces pasan inadvertidos en su tratamiento en los medios masivos.

Además, se verán asuntos prácticos de derecho de autor y del uso de las licencias Creative Commons en los medios de comunicación. Muchos medios populares y comunitarios utilizan, o están pensando en utilizar, alternativas a las restricciones del copyright con el objetivo de favorecer el acceso, la copia y la reutilización de sus materiales, ayudando así a democratizar la información. En este curso veremos cómo ejercer y profundizar estas prácticas, ayudando a que los participantes cuenten con criterios sobre el uso de los materiales que crean, comparten y usan, especialmente en el contexto digital.

Programa

Módulo 1: El derecho de autor y el derecho a la cultura: introducción, tensiones y desafíos

Introducción al derecho de autor, derechos morales y derechos patrimoniales. Interpretación de las diferentes teorías que sustentan el derecho de autor. Breve introducción al marco jurídico

internacional (OMPI, OMC), ADPIC y ADPIC Plus. La ley argentina de propiedad intelectual: comentarios sobre la 11.723.

Pactos Internacionales de derechos humanos: tensiones entre el derecho a la cultura y los derechos de autor en PIDESC. Por qué la propiedad intelectual no es un derecho humano. Disputas entre los tratados de Derechos Humanos y los tratados internacionales de comercio.

Módulo 2: La digitalización de la cultura: el impacto de Internet sobre el ejercicio de los derechos culturales

Libertad vs. gratuidad: ¿cuál es el modelo de las nuevas industrias culturales? La explotación de los trabajadores de la cultura: los nuevos modelos de negocios y las viejas prácticas de la industria. El rol de las políticas públicas para garantizar el acceso a la cultura. La reforma de la ley de derecho de autor. Licenciamiento libre de obras financiadas con fondos públicos. Digitalización y puesta a disposición del patrimonio. Modelos sostenibles para la actividad cultural. Prácticas culturales de código abierto. Nutriéndose del procomún y aportando al procomún. Análisis de casos. Las comunidades de digitalización e intercambio.

Módulo 3: Entendiendo las licencias Creative Commons, sus posibilidades y sus limitaciones

¿Qué es el copyleft? ¿Qué son las licencias libres? ¿Qué son las licencias Creative Commons? Validez de las licencias Creative Commons en el marco de la ley de derecho de autor de Argentina. Licencias libres y construcción colaborativa de conocimiento. La elección de una licencia como estrategia de circulación y acceso al conocimiento.

Módulo 4: Aplicando las licencias Creative Commons

Interpretación de términos de licencias en obras de terceros: qué se puede hacer y qué no con una obra. Buenas prácticas y compatibilidad de las licencias. Repositorios abiertos con obras licenciadas con Creative Commons. Cómo utilizar las obras, cómo atribuirles, cómo poner en circulación las obras propias.

Equipo docente

Evelin Heidel, Beatriz Busaniche, Mariana Fossatti y Jorge Gemetto.

Bienvenida al curso

Hola a todos!

Desde [Mutual Conexión](#), Red Experimental, [Fundación Vía Libre](#), [Creative Commons Argentina](#) y [Ártica - Centro Cultural Online](#) queremos darles la bienvenida a este curso online sobre "Derechos de autor y derechos culturales".

Hace muchos años ya que desde Fundación Vía Libre y Ártica hacemos este curso. Sin embargo, cuando se nos acercaron desde Mutual Conexión para proponernos trabajar juntos, nos pareció una buena idea reorientar el curso para gente que trabaja en medios, especialmente en medios comunitarios e independientes. Por un lado, porque reconocemos el valor de una comunicación democrática, comunitaria e independiente, y porque creemos que hay que aportar a la difícil tarea que tienen los comunicadores de comunicar temas complejos de una manera sencilla y accesible para el público en general. El derecho de autor es uno de esos temas bien complejos, que afecta la vida cotidiana de muchísimas personas.

¿Cuánto sabemos de la ley de propiedad intelectual de nuestro país? ¿La conocemos? ¿La leímos?
¿Y cuánto sabemos de cómo interactúa esa ley con otras leyes y otros tratados internacionales?
¿Cómo impacta esta ley en nuestra vida cotidiana y en nuestras propias producciones?

Por eso nos parecía un desafío interesante, también, dar este curso: porque estaba específicamente dirigido a productores culturales. La mayor parte de las veces ofrecemos este curso a personas que tienen un interés desarrollado en el tema de derecho de autor porque quizás escucharon a hablar de algún caso resonante (The Pirate Bay, Megaupload, o de las leyes SOPA/PIPA), o que tienen interés en las licencias Creative Commons, o en el movimiento de la cultura libre, o que quizás saben cómo funciona Wikipedia y les interesa ahondar en los mecanismos legales que permiten hacer una enciclopedia que "todos pueden editar", pero que no necesariamente producen materiales para comunicar al público.

Los productores culturales tienen un doble dilema. El primer dilema está referido a la reutilización de materiales de terceros en sus producciones. ¿Es legal esto que estoy haciendo? ¿Me pueden demandar? ¿Puedo reutilizarlo? ¿Bajo qué condiciones? Esto es una pregunta frecuente, sobre todo para medios pequeños que no tienen forma alguna de enfrentar los altos costos de una demanda legal. Para los pequeños emprendimientos, poder responder a esta pregunta con cierto grado de certeza implica que un material vea o no la luz.

Para otros productores culturales, muchas veces la forma de responder estas preguntas fue un movimiento innovador en sí mismo, como los productos del ready-made, el mashup o el remix, que han dado origen a diferentes movimientos vanguardistas desde, por lo menos, 1920.

Pero, además de utilizar materiales de terceros, como productores culturales también han tenido que enfrentarse seguramente al dilema de cómo circula la propia obra. Quizás son una pequeña productora audiovisual que quiere que su producción circule lo más posible, pero quieren evitar que alguien más haga lucro con eso. O quizás son un periódico local de base que quieren licenciar todo su material, y que ese material aparezca replicado en todos los lugares posibles, para llegar hasta el último rincón del barrio. Una revista, un pequeño emprendimiento cultural, en fin, en muchos casos puede aparecerles esta duda, de cómo va a circular nuestro material, y este curso también apunta a resolver esa duda.

Este es el objetivo de este curso: tratar de responder estas dudas sobre el derecho de autor, y además tratar de explicarles cómo impacta el derecho de autor sobre el ejercicio de los derechos humanos, y cómo interactúa con otros mecanismos legales.

Bienvenidos, entonces, al curso "Derechos culturales y derecho de autor".

Clase 1: Introducción al derecho de autor

Hola a todos.

En este primer módulo nos toca hacer una pequeña introducción a qué es el derecho de autor, y nos toca también la tarea de explicar un poco lo que vieron en los tres videos de esta clase.

Conceptos clave: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Convenio de Berna; derechos patrimoniales; derechos morales; dominio público; ley 11723; ley 9739; excepciones y limitaciones al derecho de autor; paternidad de la obra; integridad de la obra; distribución de la obra; Organización Mundial de Comercio; ADPIC.

Videos del módulo 1, presentados por Beatriz Busaniche:

- [La propiedad intelectual en la agenda de comercio internacional](#)

- [El impacto de ADPIC sobre los derechos humanos](#)

- [Las tensiones entre el derecho a la cultura y el derecho de autor](#)

¿Qué es el derecho de autor?

El derecho de autor es una regulación legal que protege la distribución de las obras artísticas, literarias o científicas, otorgando para su autor los derechos exclusivos y monopólicos de decisión sobre la forma en que estas obras circularán. Normalmente se dice que el derecho es de los autores, pero la realidad es que en el [artículo 2 del Convenio de Berna](#) (el principal tratado sobre la materia, junto con [ADPIC](#)), se establece de manera directa que **son las obras las protegidas, y los autores los beneficiarios o titulares de la protección**. Esta diferencia, aunque pueda parecer menor, en realidad nos indica claramente que el derecho de autor se constituye desde sus inicios como una forma monopólica de protección de un bien.

El **Convenio de Berna** es un tratado internacional que se firmó en 1886 en Suiza, y fue revisado y enmendado por última vez en 1979, sin que se modificaran partes sustantivas de sus principios. Es administrado por la **Organización Mundial de la Propiedad Intelectual**, que gestiona los tratados más importantes en propiedad intelectual en general, y que tiene la importante tarea, además, de

capacitar a las oficinas locales de derecho de autor y propiedad industrial, convirtiéndose así en un importante vector de difusión ideológica en lo que respecta a cómo debe entenderse el derecho de autor. Así que ahí tenemos un buen dato para empezar: el **Convenio de Berna es un tratado que se redacta, se firma y se ratifica en un momento en que no existían tres de las tecnologías más importantes del siglo XX**, la radio, el audiovisual (con el cine y la televisión), y la Internet. Sin embargo, es este tratado el que circula los modos de distribución de la cultura hoy a través de estos tres enormes medios.

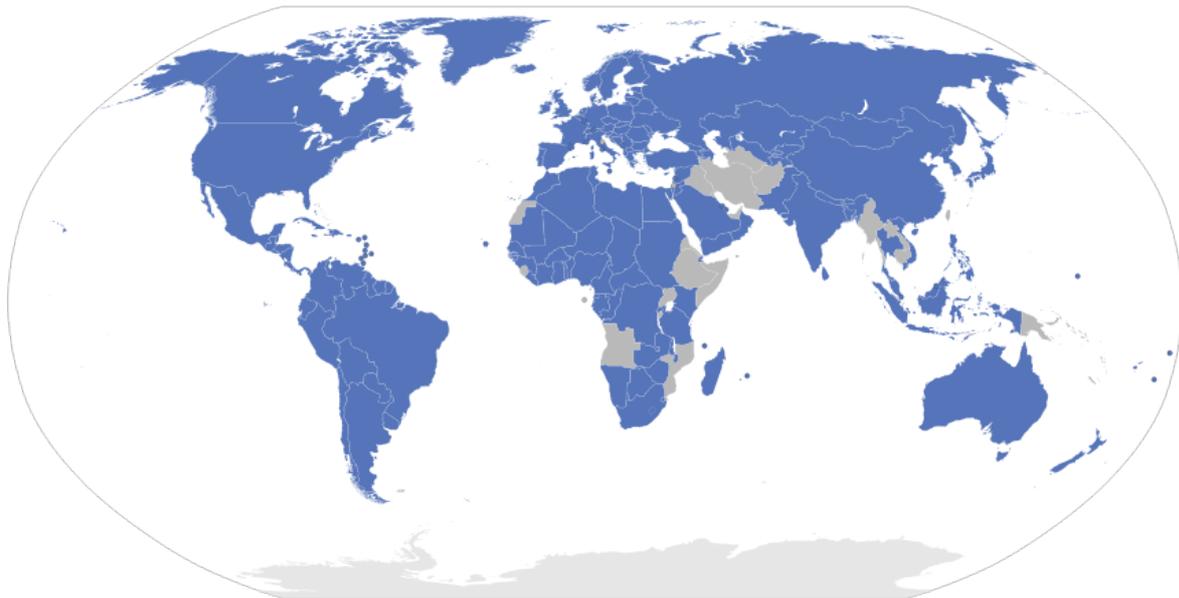


Imagen: signatarios del Convenio de Berna. Fuente: Wikipedia.

El Convenio de Berna, además, establece una distinción importante: **las obras están protegidas desde el momento mismo de su creación**, de manera independiente de que hayan sido fijadas o no en un soporte, estableciendo para esas obras **por defecto** que "todos los derechos están reservados". Es decir, el copyright o derecho de autor es la opción por defecto, de manera independiente de la voluntad de los autores. Si los autores no saben nada sobre el copyright, o si no les interesa que la obra esté protegida contra cualquier uso, tienen que **declararlo explícitamente**, de lo contrario caen en las generalidades de la ley, es decir, que está **prohibido** hacer cualquier uso de la obra, salvo autorización del autor. Tengan esto presente ya que nos servirá mucho a la hora de entender la forma en que funciona el licenciamiento alternativo.

Entonces, recapitulando: **el derecho de autor regula la distribución de las obras científicas, literarias y artísticas.**

En Argentina, el derecho de autor se encuentra regulado por la [ley 11.723 de propiedad intelectual](#), también conocida como la "Ley Noble", porque fue escrita por Roberto Noble, el fundador del diario Clarín. En Uruguay, la ley de derecho de autor es la [ley 9.739 de 1937](#) modificada en 2003

por la [ley 17.616](#).

Fíjense cómo está instalada en la ley 11.723 esta idea de que lo que se protege es la obra, en el artículo 1:

"Artículo 1º. — A los efectos de la presente Ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión, entre ellos los programas de computación fuente y objeto; las compilaciones de datos o de otros materiales; las obras dramáticas, composiciones musicales, dramático-musicales; las cinematográficas, coreográficas y pantomímicas; las obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria; los impresos, planos y mapas; los plásticos, fotografías, grabados y fonogramas, en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica sea cual fuere el procedimiento de reproducción.

La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí."

Los invitamos a que lean la ley y se familiaricen con ella, ya que es fundamental para trabajar en este campo entender primero cómo se regulan los bienes bajo esta normativa.

Otro **aspecto fundamental** a comprender (y que está presente también en el artículo 1), es que la propiedad intelectual protege las **expresiones de ideas**, no las ideas en sí mismas. Así, por ejemplo, la historia de dos personas que se aman locamente pero que pertenecen a familias que por razones diversas se odian entre sí, no es propiedad de nadie, por lo que ninguna persona puede impedirle a otra que utilice esa idea para armar una obra (y sino, ¡qué sería de las telenovelas mexicanas!). Pero claramente "Romeo y Julieta" es una obra de Shakespeare, y si alguien se atribuyera esa obra en vez de decir que es de Shakespeare, estaría cometiendo plagio.

Por lo tanto, hay una diferencia importante entre una obra, que puede estar protegida, y una idea de una obra, que puede ser utilizada libremente.

Diferencias entre los derechos morales y patrimoniales

El derecho de autor reconoce una diferencia importante entre el manejo de regulaciones jurídicas que incluye. Una de esas diferencias fundamentales es la de reconocer la diferencia entre los **derechos patrimoniales** y los **derechos morales**.

Los derechos patrimoniales, como su nombre lo indica, son todos aquellos derechos vinculados a la **explotación económica** y a la distribución de la obra. Incluyen el derecho a venderla, a exhibirla, a prestarla, a distribuirla comercialmente, a transferir la titularidad de la obra, a otorgar el derecho a la traducción, etcétera, es decir, todos los derechos vinculados a la explotación de esa obra.

DERECHOS ECONÓMICOS

ABC DEL DERECHO DE AUTOR
PARA BIBLIOTECARIOS DE AMÉRICA LATINA

Asociados a la **REPRODUCCIÓN** y **DISTRIBUCIÓN**



**DERECHO DE
REPRODUCCIÓN**
Realización de copias.



**DERECHO DE
ADAPTACIÓN**
*Transformar una forma de
expresión a otra.*



**DERECHO DE
DISTRIBUCIÓN**
Vender o autorizar venta inicial.

Se aplican solamente a expresiones de ideas, no a las ideas en sí.
Las ideas inspiradas en otras ideas no infringen estos derechos.

Asociados a la **COMUNICACIÓN PÚBLICA**



**DERECHO DE
REPRESENTACIÓN**
*Exhibición de obras
dramáticas, musicales
y cinematográficas.*



**DERECHO DE
EXHIBICIÓN**
Exposición de obras de arte.

Las obras mostradas en el ámbito privado no infringen estos derechos.
Los derechos económicos pueden ser transferidos.

El derecho patrimonial sobre las obras dura en Argentina **toda la vida del autor más 70 años**, es decir, 70 años post-mortem (en Uruguay este plazo es de 50 años post-mortem), período tras el cual las obras ingresan al **dominio público** y toda la ciudadanía puede abreviar de este enorme patrimonio cultural común.

Los derechos morales son los derechos que tiene todo autor de **ser reconocido (o no) en la autoría** de su obra, y a que se respete **la integridad** de su obra.

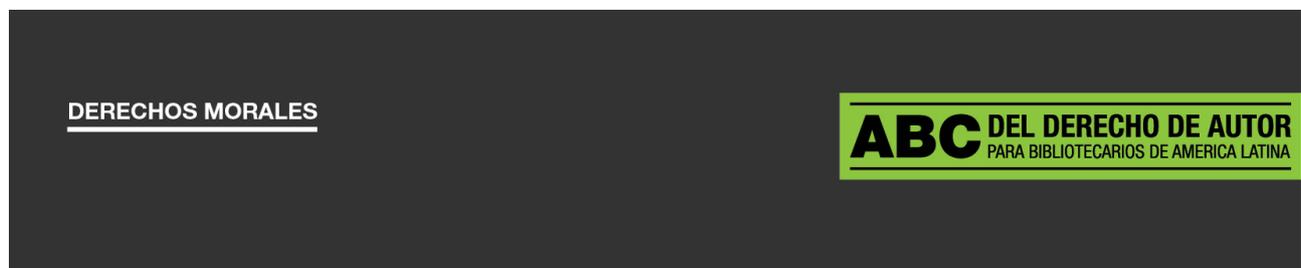
¿Qué quiere decir esto básicamente? No sé si recordarán la anécdota, pero hace unos años atrás circuló por mail un correo supuestamente atribuido a Gabriel García Márquez donde hablaba del final de la vida y demás cuestiones, un mail que claramente no había escrito él y que él tampoco había puesto a circular. Ese es un claro ejemplo del derecho a no ser atribuido por algo que un autor no escribió. En el otro extremo, todos los autores tienen derecho a ser atribuidos por las obras que escribieron. Este derecho es intransferible, es decir, no se puede renunciar a él; no es enajenable y dura incluso después de que la obra haya ingresado al dominio público.

Y esto es, en efecto, algo curioso. Entre 1929 y 1937, Adolfo Bioy Casares publicó sus primeros libros, de los que luego después abjuró y dijo que eran horribles y que no quería que se le atribuyeran a él. Borges, que al parecer era un muy buen amigo, se encargó, cuando era director de la Biblioteca Nacional, de buscar todas las ediciones de esos libros de Bioy Casares, que están ahora guardados en la Biblioteca Nacional. Así que ya saben, hay que tener cuidado con lo que escriben y

hay que tener cuidado de a quiénes eligen como amigos.

Eduardo Covadlo, también escritor y periodista, dijo una vez de su libro "Los humaneros" que *"tuvo buenas críticas, pero que hoy me parece malo. No pienso asumirlo: lo considero un borrador que pasó por la imprenta"*. Fíjense qué fuerte es esta idea de la paternidad de la obra.

El segundo concepto al que hacíamos referencia tiene que ver con la **integridad de la obra**. ¿Qué quiere decir esto? Básicamente, que uno no puede tomar una obra y partirla en mil pedazos, que debe respetar su lógica interna, debe respetar además la forma en que está escrita, las ideas expresadas en ella, es decir, respetarla en su totalidad. Implica también que no puede alterarla sin autorización del autor y sin respetar la integridad. Uno por supuesto podría cuestionar desde aquella famosa frase de "traduttore, traditore" (traductor, traidor): ¿qué tan fácil es preservar la integridad de una obra?, incluso cuando se la critica, pero estas son cosas que escapan a la esfera de las regulaciones jurídicas y entran en el campo de la filosofía.



Derecho de ATRIBUCIÓN

Implica que el nombre del autor se asocie a sus obras, y que no se asocie a obras ajenas; que pueda usar un seudónimo.



Derecho de INTEGRIDAD

Significa poder objetar la destrucción o modificación de su obra.

Los derechos morales no pueden ser transferidos.

Recapitulando: derechos morales, entonces, implican reconocer la autoría de la obra y preservar la integridad, y los derechos patrimoniales se vinculan a la explotación económica y a la distribución de la obra.

Las excepciones al derecho de autor

En el derecho de autor sucede algo curioso: **todo lo que no está explícitamente permitido, está prohibido**. Es decir, uno no puede hacer nada con la obra (ni distribuirla, ni copiarla, ni descargarla por Internet, ni traducirla, ni editarla), **salvo que cuente con la autorización del autor**. Esto, que a nosotros nos resulta difícil de creer (quién, a fin de cuentas, no se descargó una película por Internet, quién no fotocopió un libro?), implica que no se puede hacer nada con la obra a no ser que el autor así lo autorice.

Como se imaginarán, este **sistema de restricciones** lesiona derechos fundamentales como el derecho a la educación y el derecho a la cultura, reconocido en numerosos pactos internacionales (como el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, o PIDESC), de rango constitucional en Argentina y en Uruguay, así como en otros países de América Latina. Para empujar esta situación, las leyes de derecho de autor suelen incluir un capítulo de excepciones y limitaciones para permitir que se puedan operar ciertos usos legítimos sobre las obras, permitiendo así a bibliotecas e instituciones educativas cumplir con su misión de brindar información a la ciudadanía.

En Argentina, desgraciadamente, tenemos muy pocas excepciones: sólo la cita hasta 1000 palabras y la música hasta 8 compases. En el artículo 36 de la ley 11.723 pueden encontrar todas las excepciones:

“Art. 36. — Los autores de obras literarias, dramáticas, dramático-musicales y musicales, gozan del derecho exclusivo de autorizar:

a) La recitación, la representación y la ejecución pública de sus obras;

b) La difusión pública por cualquier medio de la recitación, la representación y la ejecución de sus obras.

Sin embargo, será lícita y estará exenta del pago de derechos de autor y de los intérpretes que establece el artículo 56, la representación, la ejecución y la recitación de obras literarias o artísticas ya publicadas, en actos públicos organizados por establecimientos de enseñanzas, vinculados en el cumplimiento de sus fines educativos, planes y programas de estudio, siempre que el espectáculo no sea difundido fuera del lugar donde se realice y la concurrencia y la actuación de los intérpretes sea gratuita.

También gozarán de la exención del pago del derecho de autor a que se refiere el párrafo anterior, la ejecución o interpretación de piezas musicales en los conciertos, audiciones y actuaciones públicas a cargo de las orquestas, bandas, fanfarrias, coros y demás organismos musicales pertenecientes a instituciones del Estado Nacional, de las provincias o de las municipalidades, siempre que la concurrencia de público a los mismos sea gratuita. (Párrafo sustituido por art. 1° de la Ley N° 20.098 B.O. 23/1/1973).

Se exime del pago de derechos de autor la reproducción y distribución de obras científicas o

literarias en sistemas especiales para ciegos y personas con otras discapacidades perceptivas, siempre que la reproducción y distribución sean hechas por entidades autorizadas. (Párrafo incorporado por art. 1° de la Ley N° 26.285 B.O. 13/9/2007)

Esta exención rige también para las obras que se distribuyan por vía electrónica, encriptadas o protegidas por cualquier otro sistema que impida su lectura a personas no habilitadas. Las entidades autorizadas asignarán y administrarán las claves de acceso a las obras protegidas. (Párrafo incorporado por art. 1° de la Ley N° 26.285 B.O. 13/9/2007)

No se aplicará la exención a la reproducción y distribución de obras que se hubieren editado originalmente en sistemas especiales para personas con discapacidades visuales o perceptivas, y que se hallen comercialmente disponibles. (Párrafo incorporado por art. 1° de la Ley N° 26.285 B.O. 13/9/2007)"

Como verán, no existen excepciones para bibliotecas ni para instituciones educativas, ni para medios comunitarios, ni para ningún otro uso legítimo. Según [un estudio que realizó Kenneth Crews](#) en el año 2008 (y que actualizó unos años más tarde), de los 186 países que pertenecen a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, **sólo 21 países no tienen excepciones**: Argentina es uno de ellos.

En este momento, Uruguay se encuentra [trabajando sobre una reforma para incluir excepciones educativas](#) y otras excepciones, con grandes posibilidades de que se apruebe en el Parlamento uruguayo.

La importancia del dominio público y del derecho de acceso a la cultura

La Relatora Especial sobre los derechos culturales de Naciones Unidas, Farida Shaheed, advirtió en el año 2015 [en su reporte al Alto Comisionado de Naciones Unidas](#) los impactos lesivos que el derecho de autor tiene sobre el derecho a la ciencia y a la cultura. Pueden leer también un interesante artículo sobre el tema, elaborado por Beatriz Busaniche, que analiza [el impacto de los monopolios del derecho de autor sobre el ejercicio de los derechos culturales](#).

Para sintetizar, diversos pactos internacionales reconocen el derecho de acceso a la cultura, a las ciencias útiles y a las artes. Sin embargo, el principio de "todo está prohibido si no está explícitamente autorizado", va en contra de este acceso, en especial con las tecnologías digitales, en la que los costos de reproducción, copia y distribución de las obras culturales se han reducido notablemente. Esto implica repensar los marcos legislativos que se diseñaron hace ya más de un siglo, pero sin embargo existen cada vez más restricciones y cada vez menos espacio para hacer estas reformas: desde tratados de libre comercio hasta los tratados sobre propiedad intelectual que gestiona la Organización Mundial de Comercio (OMC), conocido como ADPIC (Aspectos de la Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio), que imponen una serie de restricciones

importantes a la hora de hacer reformas.

Esto hace, entonces, que la perspectiva desde una agenda de comercio que se le ha dado a los derechos de autor en las últimas tres décadas impacte negativamente sobre una perspectiva de derechos humanos en materia de acceso a la cultura y a la ciencia. La disputa está abierta.

Evelin Heidel

Cierre de la clase 1

Quiero agradecerles a todos por el nivel de participación y por la calidad de las respuestas ofrecidas hasta ahora. Realmente aparecieron muchas preguntas interesantes que nos obligan a profundizar un poco más en el contenido del curso.

En otros años, empezábamos con un ejercicio donde debían unir cada obra con su regulación. Este año, por simple cansancio con el ejercicio, no lo hicimos, pero revisando sus respuestas me doy cuenta de que algunos confundieron patente, derecho de autor y protección de semillas. Para resolver estas diferencias, les recomendamos este texto de Beatriz Busaniche: "[¿Por qué no hablamos de propiedad intelectual?](#)", que explica muy brevemente las diferencias entre las distintas regulaciones, y el marco general bajo el cual se amparan. Les va a servir como texto introductorio, por lo menos para tenerlas diferenciadas. Como algunos mencionaron además que era la primera vez que leían la ley 11.723 a partir de esto, les comentamos que en la página del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Argentina (del que depende la Dirección Nacional de Derecho de Autor), en [este link](#), pueden ver todas las normativas y leyes que rigen el sistema de derecho de autor en Argentina. En el sitio de la Organización Mundial de Comercio pueden ver el [Acuerdo ADPIC completo](#).

En sus respuestas, una de las primeras cosas en aparecer es que muchos de ustedes consultaron a conocidos o amigos que tienen algún vínculo directo con una disciplina artística, mayormente músicos. Allí comentaban que estaban todos muy al tanto de que "los derechos de autor debían protegerse", y sobre todo, que había que pagar por la utilización de las obras. Los invito ahora a que con esas respuestas en mente lean el artículo de Lila Pagola "Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos los practicamos", que se encuentra en el libro [Argentina Copyleft](#). Es un artículo que justamente se hace eco de esta problemática, invirtiendo la pregunta: ¿cómo realizan los autores sus consumos culturales?

La pregunta que subyace es **cómo construimos cultura**, y sobre todo, cómo concebimos ese proceso de construcción de la cultura. ¿Pensamos que la cultura es parte de un proceso colectivo, en el que todos participamos, o que es producto de la mentalidad individual y particular de un genio creador? ¿Creemos que es un bien producto del esfuerzo y que merece ser remunerado acorde a ese trabajo, o bien que el trabajo genera un tipo de propiedad especial? Estas **perspectivas filosóficas sobre las obras y sobre los autores** tienen su correlato en el marco jurídico que se construye para protegerlas. A quienes les interese reflexionar sobre este punto, los invitamos a leer el artículo de William Fisher "[Teorías de la propiedad intelectual](#)".

Una tercera cuestión sobre la que algunos de ustedes insistieron podría ser más o menos resumida

en la idea de "es el capitalismo, estúpido". Para los que les interese profundizar en esa línea, les recomiendo muchísimo este gran texto de James Boyle: "[El segundo movimiento de cercamiento y la construcción del dominio público](#)".

Ahora bien, además de profundizar con las lecturas, me gustaría responder a algunas cuestiones que han aparecido en sus respuestas y que me parece necesario aclarar un poco mejor. Para los que no estén interesados en todos los apartados, les comento los títulos:

1. Diferencia entre depósito legal, obtención del ISBN/ISSN y registro.
2. Plagio y piratería.
3. La duración del copyright, el dominio público pagante, la regla del plazo más corto y las obras huérfanas.
4. La tradición europea y la tradición anglosajona, o sobre cómo ADPIC terminó con las diferencias y nos dejó lo peor de los dos mundos.
5. Coda final.

Palabras clave: obra huérfana; estatuto de la reina Ana; dominio público pagante; tradición anglosajona; tradición continental; Cámara Argentina del Libro; depósito legal; protección automática; marcas; creative commons; plagio; Kodama; Katchadjian; Bolivia Construcciones; Ley de Acuerdos de la Ronda de Uruguay (URAA); regla del plazo más corto.

1. Diferencia entre depósito legal, obtención del ISBN/ISSN y registro

Un tema que apareció bastante es el tema del ISBN y el depósito legal. Vamos a aclarar aquí algunas cuestiones.

En primer lugar, como les comentábamos en la primera clase, el Convenio de Berna primero, y ADPIC después, establecen que **no es necesaria ninguna formalidad legal** para obtener la protección de una obra. Sin embargo, esto no quita que no existan instancias de registro. En el caso de Argentina, la oficina responsable de hacer el registro de una obra es la **Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA)**. El registro es simplemente un formulario que se rellena a los meros efectos de constituir prueba en caso de juicio, pero nada más. El registro se puede hacer tanto sobre obras editadas como inéditas.

El registro se diferencia a su vez del **depósito legal**. El depósito legal es un mecanismo establecido por la propia ley de derecho de autor, cuyo objetivo esencial es poder nutrir a las bibliotecas nacionales con todas las obras producidas y editadas en el territorio por autores nacionales. En Argentina, los artículos que establecen estas medidas están en la ley 11.723, arts. 57 a 64. Uno de

esos tres ejemplares que solicita la ley van a la Biblioteca Nacional.

El ISBN (o, para el caso de las revistas, el ISSN) es un registro cuyas siglas significan **International Standard Book Number**, y como su nombre lo indica, es un número estándar de identificación para todas las obras. Es un **identificador único**, esto quiere decir que no hay dos ISBN iguales para dos obras diferentes; todas las obras tienen un ISBN propio. El ISBN es, por decirlo de alguna manera, el documento de identidad de cada obra.

Hay que decir además que en tiempos de la informática el ISBN es una cosa muy práctica para poder recuperar información de obras a través de Amazon o Worldcat, para poder linkear información completa de un libro sin necesidad de volver a ingresar información de ese libro.

Por otra parte, el ISSN es el **International Standard Serial Number** y es lo que se utiliza para las publicaciones periódicas.

Por motivos de convención y practicidad, casi todas las obras tienen un ISBN, pero es posible editar obras sin ISBN, y es posible también dejar las obras sin registrar. Estas aclaraciones son para que tengan en cuenta que tener un ISBN y hacer el registro legal de una obra no son lo mismo, son dos trámites diferentes, con consecuencias diferentes cada uno.

Una addenda: en Argentina el ISBN está gestionado por la Cámara Argentina del Libro (CAL), una cámara privada que reúne a las editoriales de Argentina. La Cámara Argentina del Libro gestiona el ISBN desde 1982, gracias a un favor que la CAL fue a pedirle a Videla en 1978.

2. Plagio y piratería

Otro tema que apareció en las respuestas es el tema del plagio y de la piratería. Ustedes están avanzando cada vez más en este tema, pero vamos a hacer algunas distinciones importantes, que además creemos que pueden servirles a ustedes, especialmente a los bibliotecarios, a la hora de charlar con los autores.

El **plagio** es una violación de los **derechos morales** de los autores. Constituye básicamente apropiarse de una obra sin hacer atribución de la autoría. Esto es, copio íntegramente una obra, o parte de una obra, sin atribuirlo a la fuente, y declarándolo como propio.

En el mundo académico, el plagio está muy mal visto por obvias razones: por un lado, por la falta de honestidad intelectual, pero por el otro lado porque hay una presuposición de la necesidad de contribuir a la construcción del conocimiento científico con **investigación propia y original**. Sin embargo, como en todos los ámbitos, de todos modos sucede. ¿Qué hacer cuando se está frente a una situación de estas características? Primero, se puede hacer un pedido amable a la persona que está plagiando la obra, y si la persona en cuestión no lo reconoce, se puede ir por la vía legal.



Una distinción importante es que las licencias Creative Commons **no autorizan el plagio**, pero tampoco lo evitan, en el mismo sentido en que el derecho de autor tampoco evita el plagio. Lo que sí hacen las licencias Creative Commons, y el derecho de autor también, es dar una herramienta legal para perseguir el plagio en tanto práctica. Entonces, para que quede claro, **el plagio es una práctica deshonesta**, cuyo castigo está previsto en las leyes de derecho de autor, y como las licencias Creative Commons se basan en el derecho de autor y respetan la noción de atribución de autoría, utilizar una licencia CC no habilita el plagio y por lo tanto se puede castigar al igual que con el derecho de autor normal (en la tercera y cuarta clase vamos a profundizar más sobre estas licencias).

Ahora bien, esto es en el mundo más científico/académico. **¿Qué pasa con el plagio en el campo artístico? Ahí, como siempre, la línea es más borrosa.** Recordarán ustedes por ejemplo el caso reciente de [Pablo Katchadjian vs. María Kodama](#), donde Kodama lo acusó a Katchadjian de plagiar la obra de Borges por su remix "El Aleph engordado". Finalmente [Katchadjian fue absuelto](#), pero eso no implicó que [los debates no siguieran dando vueltas por algún tiempo más](#).

Otros recordarán quizás el caso más resonante -y polémico- de la obra de Bruno Morales (Sergio di Nucci), "Bolivia construcciones", una obra que en 2006 se presentó al concurso literario de La Nación-Sudamericana y resultó ganadora, pero cuyo premio fue revocado luego de que [un estudiante descubriera el plagio](#). Los límites para el plagio en este caso fueron motivo de debate y controversia, ya que se trataba de bastante menos que un párrafo, y [encendió un debate entre los críticos literarios](#). Di Nucci se defendió diciendo que "[no hay una sola línea que no aluda a otro](#)".

[texto](#)", y en la Revista Veintitrés publicaron algunas de las [voces a favor y en contra](#) de la revocación del premio.

En síntesis, mientras está claro que en el campo académico el tema del plagio es siempre condenable, sobre todo porque existen procedimientos más formalizados de citas, en el campo artístico siempre hay espacio para la duda sobre cuáles son los límites.

Todo esto se diferencia a su vez de la mal llamada "piratería". Para empezar, **piratas son los que atacan los barcos en altamar y los saquean**, no quienes descargan obras de Internet o las fotocopian para estudiar. En este sentido, no hay que olvidar que la imposición de ciertos términos también son estrategias discursivas para imponer determinadas condiciones. El caso del término "piratería" está excelentemente documentado en este texto de Peter Drahos, "[¿A quién le pertenece la economía del conocimiento?](#)".

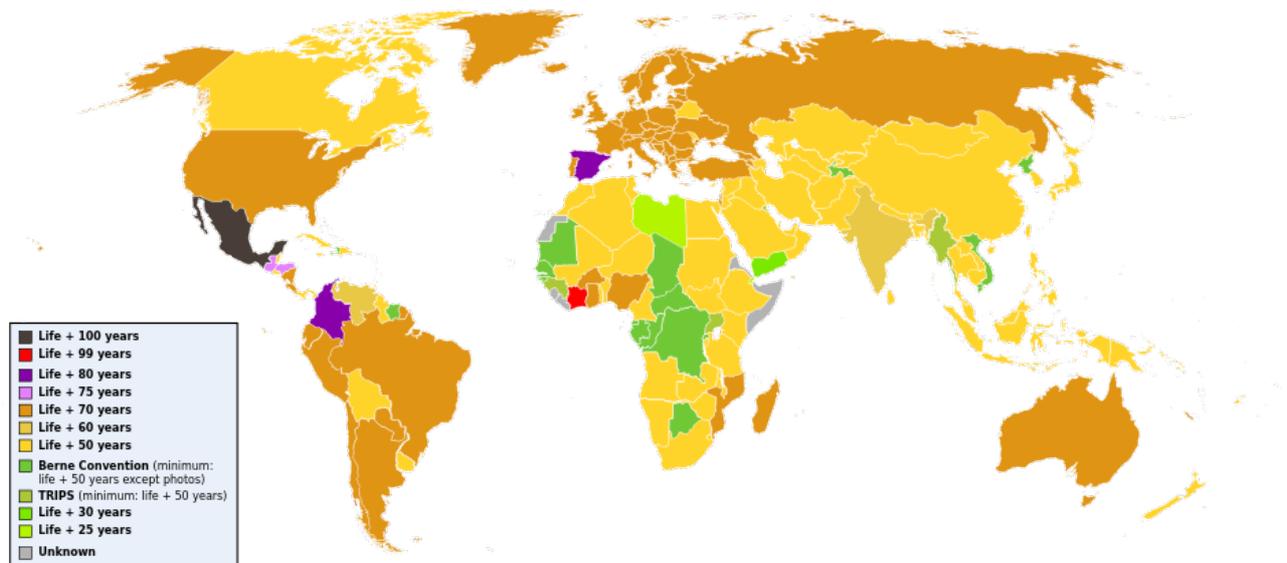
Pero, volviendo al tema que nos ocupa, la diferencia entre el plagio y la circulación no autorizada de una obra por Internet es que en el primer caso **no hay atribución de la autoría**, mientras que en el segundo sí hay atribución de la autoría. Lo que falta es la **autorización legal** para la distribución de la copia, pero hay mención clara del autor (y generalmente se promueve que la copia sea lo más fiel posible al original, como los PDFs de imágenes para los textos académicos).

Por eso para los textos académicos es tan importante el uso de licencias Creative Commons, porque mientras protege contra el plagio, permite que los estudiantes y que otros académicos **no incurran en prácticas actualmente penadas por la ley**.

Una última aclaración: el caso de los manteros o de las personas que venden obras protegidas por copyright en la calle es bien interesante. En Argentina, por ejemplo, muchos jueces han dicho ya que como es una mera actividad de subsistencia, la actividad no puede ser penada; incluso valió un dictamen de la procuradora general de la Nación, Gils Carbó, [defendiendo esta doctrina](#).

3. La duración del copyright, el dominio público pagante, la regla del plazo más corto y las obras huérfanas

Otro tema que apareció es el tema de la duración del copyright. Sobre esto, no me voy a extender demasiado; cada país tiene su propia duración del copyright. En general, **la mayoría están en la vida del autor + 70 años post-mortem**. Acá pueden verlo gráficamente, y en la [fuente original en Wikipedia](#).



Colombia y México son dos de los países de América Latina que peor están. Hay otros países que como no están dentro de ADPIC, no están obligados a tener **la vida del autor más los cincuenta años post-mortem, que es el mínimo** establecido en el Convenio de Berna y en ADPIC.

Ahora, ¿qué pasa con la obra de un autor que nació y publicó toda su obra en Uruguay, si esa obra quiere ser publicada en Argentina? Uruguay tiene 50 años post-mortem, mientras que Argentina tiene 70. Para estos casos, se aplica una regla conocida como la **regla del plazo más corto**. La [regla del plazo más corto](#) lo que establece es que sólo hay que darle a una obra la cantidad mínima de años del país de origen de la obra, en condiciones de "trato nacional", por lo que las obras uruguayas que ya están en el dominio público en Uruguay, también lo están en Argentina (en el link pueden ver los países que la aplican). En [este link](#) pueden verlo graficado en un cuadro, porque es complejo.

Luego vinieron los Estados Unidos a complicarlo todo, y crearon un sistema especial que sólo se aplica en USA, conocido como URAA o [Ley de Acuerdos de la Ronda de Uruguay](#), que volvió al dominio privado muchas obras que estaban en el dominio público en Estados Unidos a partir de la firma en 1994 de los acuerdos de la Ronda de Uruguay que dio origen a la Organización Mundial de Comercio (y a ADPIC).

Adicionalmente, en Uruguay y Argentina existe un adefesio jurídico llamado "**dominio público pagante**". En realidad la forma correcta de denominarlo debería ser "dominio público de gestión estatal", porque el Estado es el que recibe dinero por la obra una vez que esta ha ingresado al dominio público. Esto implica que aquellos que quieran utilizar comercialmente las obras que ya cumplieron el plazo de monopolio (toda la vida del autor + 50/70 post-mortem), deben depositar un canon sobre el valor del precio de tapa, en el caso de Argentina, al Fondo Nacional de las Artes. [Esto se estableció en el Decreto Ley 1224/58 que creó el Fondo Nacional de las Artes.](#)

El dominio público pagante existe en muy pocos países. En este texto de Delia Lipszyc "[El dominio público pagante \(u oneroso\)](#)" pueden ver los países que lo aplican y los que lo derogaron.

Personalmente, Lipszyc está en las antípodas de todo lo que opinamos en materia de derecho de autor, pero les doy el texto a mero título de orientación sobre derecho comparado.

Por último, en esta sección me voy a referir brevemente al **concepto de "obra huérfana"**. ¿Qué pasa cuando un autor muere sin dejar herederos, o sus herederos mueren al poco tiempo de que él falleció? ¿Qué pasa si los herederos no son fáciles de ubicar? ¿Y qué hacemos cuando la editorial que tenía los derechos desapareció en las tinieblas de la bancarrota comercial? En síntesis, ¿qué pasa si desconocemos quiénes son los titulares de una obra?

Cuando tenemos una situación de este tipo, hablamos que estamos frente a una "obra huérfana". **Una obra huérfana es aquella de la cual no podemos establecer quién es el titular de los derechos de autor.** Esto no quiere decir que no sepamos quién es el autor (en ese caso estaríamos frente a una obra de autor anónimo), sino que no sabemos a quién ir a pedirle autorización para reproducir una obra. Imagínense la siguiente situación: tenemos, por un lado, un mecanismo que no requiere ninguna formalidad legal para que rija la protección de una obra, es decir, tenemos protección automática. Sencillamente no sabemos quién inscribe qué cosa, por defecto todo está protegido. Y luego tenemos un plazo draconiano de protección: toda la vida, más 70 años post-mortem. Esto es lo que crea las condiciones ideales para esta categoría de "obra huérfana". **El problema es tan grave que la Oficina de Copyright de los Estados Unidos calcula que alrededor del 90% de las obras del mundo son obras huérfanas.**

Pero esto, además, nos dice algo más sobre el copyright, algo que es muy importante. Nos dice que sólo el 10% de las obras son realmente lucrativas para que a alguien le interese declararse como el legítimo titular de derechos sobre ellas, mientras que el 90% restante, al que se le aplican las mismas generalidades de la ley, deben permanecer en el ostracismo. **Vamos a decirlo claramente: el 90% de las obras que no le importan a sus titulares no pueden ser digitalizadas, no pueden ser preservadas, y si las fotocopiás o las digitalizás violás una ley penal.**

Joost Smiers, en su libro "[Un mundo sin copyright](#)", propone algunas versiones alternativas para el copyright, que podrían incluir hacer un sistema similar al derecho marcario: si querés conservar el copyright más allá de un determinado plazo (de diez o quince años), tenés que pagar, como el caso de las marcas. Eso es un indicio de que tu copyright es lucrativo e importante y que te interesa mantenerlo. De lo contrario, la obra ingresa al dominio público.

Por desgracia, una vez que una ley de estas características está establecida, es muy difícil revertirla, y tanto más difícil es discutir el sentido común que la sostiene. ¿Por qué 70 años post-mortem y no 7 años post-publicación, como establecía el [Estatuto de la Reina Ana](#)? ¿Por qué una vez que se sube a 70 post-mortem no se puede bajar? ¿No alcanza acaso con más de 150 años de protección para incentivar al autor a producir una obra?

Sobre todo: **¿cuál debería ser el objetivo de una ley de copyright?**

4. La tradición europea y la tradición anglosajona, o sobre cómo ADPIC terminó con las diferencias y nos dejó lo peor de los dos mundos

Allá lejos en el comienzo de los tiempos del derecho de autor, no siempre existieron las mismas doctrinas jurídicas para la protección de las obras. La tradición anglosajona de copyright -conocida también como el common law- arranca hace unos 300 años, con la primera ley de copyright del mundo, el [Estatuto de la Reina Ana](#). El Estatuto de la Reina Ana es de hecho una ley tremendamente progresista y revolucionaria en su contexto. Piensen que antes de que existiera este Estatuto, los editores tenían que ir a pedirle permiso al Rey para poder editar una obra, y existían unos listados de editores "autorizados" que podían imprimir bajo el consentimiento del rey, y otros que no. El Estatuto de la Reina Ana viene a terminar con esa situación, y permite que por primera vez todos puedan editar más o menos con una libertad relativa. Es la primera ley de copyright moderna, y en muchos sentidos es la primera ley moderna. Esto es lo que se conoce como la tradición anglosajona, que después pasa a los Estados Unidos. A esta ley, además, le importaba bastante poco la cuestión del "derecho moral" porque entendía que la regulación era fundamentalmente un problema económico y de libertad de expresión antes que de cierta afectación del autor por su obra. Estados Unidos lleva esta posición hasta sus últimas consecuencias: los derechos morales le importaron siempre un pito, y recién firma el Convenio de Berna en la década de los '80 cuando estaba negociando la inclusión de un capítulo de propiedad intelectual en los tratados de comercio, en lo que más tarde se convertiría en ADPIC. De hecho, la decisión de no firmar el Convenio de Berna era justamente para no tener que quedar pegado a la doctrina de los "derechos morales", algo que se lleva de patadas con su propia doctrina (ahora vamos a ver por qué).

La tradición continental o europea es la tradición que viene de todo el resto de Europa que no es el Reino Unido, para simplificar. La principal impronta de esta tradición es el *droit d'auteur* francés. Los autores franceses, en plena época de ebullición de la Revolución Francesa, tenían más de un problema para editar, especialmente aquellos que editaban libelos políticos. De allí que se le diera tanta importancia al asunto de los derechos morales, al punto que decidieron incluirlo entre la categoría de los "derechos del hombre". El tema está excelentemente explicado en el libro de Robert Darnton "[Los best-sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución](#)". Esta doctrina fue plasmada en el Convenio de Berna y en la distinción entre derechos patrimoniales / derechos morales.

Lo cierto es que un buen día vino ADPIC y se terminaron las distinciones entre "tradición anglosajona" y "tradición continental", en la medida en que buena parte de esas diferencias quedaron zanjadas mediante la [aplicación de parte del Convenio de Berna](#), y dejando el resto librado a criterio de los países.



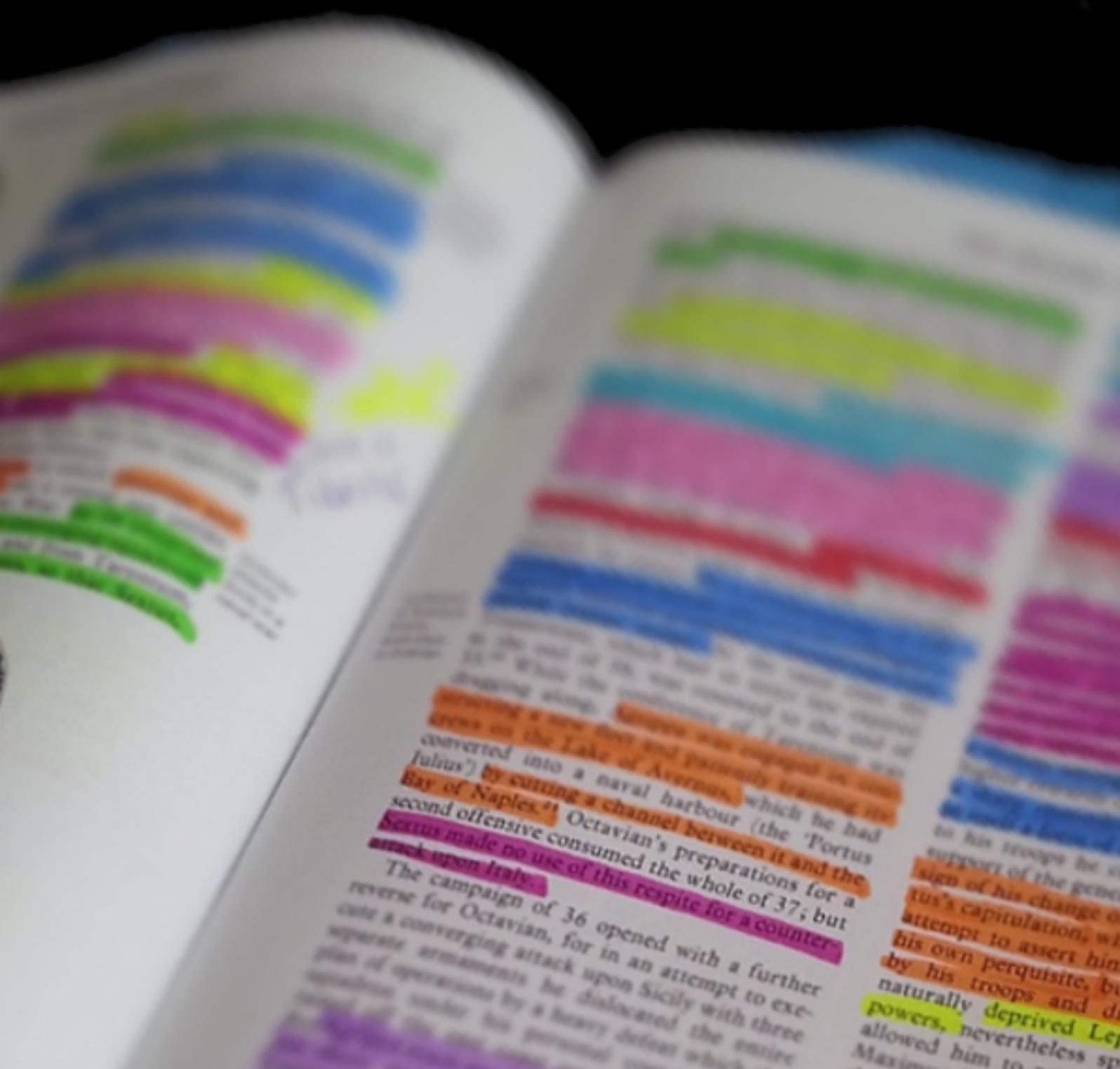
El resultado es que hoy por hoy las leyes de Estados Unidos contemplan doctrinas muy extensas en cuanto a excepciones y limitaciones se refiere, permitiendo cosas como la parodia, los usos justos, las limitaciones y excepciones, mientras que el resto del mundo (especialmente América Latina), anclado en una visión obsoleta de la "tradicción continental" (a pesar de que ADPIC ya anuló parte de esas diferencias), no tiene ni siquiera la posibilidad de hacer una parodia. Así es: **la ley argentina es tan ridícula que para hacer una parodia hay que tener autorización del autor**, so pena de violar sus derechos morales si no se le pide autorización.

5. Coda final

Estimados, este es el resumen de las dudas principales que fueron apareciendo en las respuestas de ustedes. A continuación vamos a pasar a la clase 2, entrando más específicamente en el tema de la tensión entre los derechos culturales y el derecho de autor, y ya en las alternativas al copyright y otros sistemas de licenciamiento, entre otros temas.

Evelin Heidel

MÓDULO 2



...which had in view the...
...the end of 36, was...
...35. While the...
...drugging along...
...Sextus was engaged in...
...a new fleet and...
...on the Lake of Avernus, which he had...
...converted into a naval harbour (the 'Portus...
...Julius') by cutting a channel between it and the...
...Bar of Naples.⁴¹ Octavian's preparations for a...
...second offensive consumed the whole of 37; but...
...Sextus made no use of this respite for a counter-...
...attack upon Italy.

The campaign of 36 opened with a further...
...reverse for Octavian, for in an attempt to exe-
...cute a converging attack upon Sicily with three...
...separate armaments, he dislocated the entire...
...plan of operations by a heavy defeat which...
...wounded under his personal...
...command all the...
...backbone of the...
...army.

to his troops he...
...support of the gene-
...sign of his change o-
...tus's capitulation, wh-
...attempt to assert his...
...his own perquisite, bu-
...by his troops and d-
...naturally deprived Lep-
...powers, nevertheless s-
...allowed him to...
...Maxim...

Clase 2: La tensión entre los derechos culturales y el derecho de autor

En la clase 1 hicimos una pequeña introducción a algunos aspectos claves del derecho de autor, para poder empezar a desentrañar la gran cantidad de marcos jurídicos que regulan el ejercicio de las atribuciones de un autor sobre su obra. A partir de la actividad 1, indagamos un poco sobre las percepciones del "sentido común" que hay alrededor del derecho de autor, y en la devolución de las tareas tratamos de despejar las dudas más comunes que surgieron a partir de la actividad.

En nuestra segunda clase vamos a tratar de ampliar un poco algunos de los conceptos que aparecieron en los videos introductorios. Trataremos de no ser repetitivos, pero a veces no vamos a poder evitarlo.

En la clase 1 vimos que la ley 11.723 es la ley que actualmente rige en Argentina, y que es el marco jurídico general para nuestro país. Luego, en la devolución de las tareas vimos que había otras leyes que también de algún modo regulaban el ejercicio de los derechos de autor en nuestro país. Y también vimos que existía el Convenio de Berna, y Beatriz en el video mencionó la existencia de los ADPIC, el Acuerdo sobre Aspectos de la Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio. Así, para introducir mayores precisiones, vamos a armar un nivel de ordenamiento de los marcos jurídicos.

El nivel local y nacional: un racimo de normas, leyes y organismos

En este nivel tenemos, como oficina encargada de la ley, la [Dirección Nacional de Derecho de Autor](#), dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. La DNDA es un **organismo público** y tiene dos funciones principales: salvaguardar los registros y la custodia de las obras, y responder a consultas y dudas sobre la interpretación de la ley. Es importante entender que la DNDA no tiene funciones de policía: si alguien infringe la ley de derecho de autor, la persona afectada por esa infracción tiene que concurrir a un juzgado y hacer una denuncia, y regirse por los procedimientos judiciales estándares.

Existe, entonces, en Argentina, un marco jurídico nacional, compuesto por varias leyes, principalmente la ley 11.723, que establece que las **infracciones son un delito penal**. Sí, como lo leen, infringir el derecho de autor puede ser un delito penal en Argentina, y esto implica que si una persona es encontrada culpable, puede enfrentar hasta seis años de prisión. Esto lo encuentran en el

capítulo "**De las penas**", artículos 71 a 78.

Y ustedes dirán... bueno, **¿pero a quién le van a ir a hacer juicio penal por infringir la ley de propiedad intelectual?** En el año 2009, [al profesor de Filosofía Horacio Potel le allanaron la casa](#) por infringir la ley de propiedad intelectual, por los sitios que mantenía en Internet de Derrida, Nietzsche y Heidegger, un juicio iniciado por la Cámara Argentina del Libro a pedido de la editorial francesa Minuit. Finalmente el fiscal que llevaba adelante la causa [lo sobreseyó](#), pero eso no le ahorró el susto a Potel.

Son [varias las leyes que regulan](#) la propiedad intelectual, incluyendo una que no suele mencionarse: la [ley 25.446 de Fomento del Libro y la Lectura](#), que les permite a los editores iniciar un juicio penal, sin importar si el autor quiere o no iniciar un juicio de estas características.

Además de las leyes que regulan la propiedad intelectual, hay una serie de leyes que regulan la actividad de los organismos corporativos que defienden este tipo de legislación: **las sociedades de gestión colectiva**. Las sociedades de gestión colectiva son **organismos de recaudación privados, que se encargan de gestionar las remuneraciones y regalías correspondientes en concepto de derecho de autor**.

¿Cuál es la teoría sobre la existencia de las sociedades de gestión colectiva? La teoría nos dice que el derecho de autor genera un **derecho de remuneración**. Como las obras circulan, y circulan porque los autores no pueden prohibir la utilización de una obra, salvo bajo condiciones muy específicas. Pero tampoco pueden autorizar cada uso público específico de una obra. Por lo tanto, el uso público de una obra genera lo que se conoce como un derecho de remuneración, que es gestionado por las entidades de gestión colectiva que tienen una especie de "**licencia global**" para representar a los autores y cobrar así por ellos.

Por supuesto, como se imaginarán, esto es una verdad a medias. Sin ir más lejos, AADI-CAPIF, que es el organismo recaudador para los productores fonográficos, sólo admite entre sus socios con derecho a voto a aquellos productores fonográficos que tengan más de 20 sellos *publicados*. Como el diablo está en los detalles, el concepto de *publicados* entraña una especificidad que sólo los grandes sellos pueden llegar a cumplir, quedando así los pequeños excluidos de dos aspectos fundamentales: **la toma de decisiones y el reparto de la torta de recaudación**.

El sistema de la gestión colectiva reproduce en su interior las desigualdades de las condiciones del mercado. **Los autores que más circulan son los que más cobran**. Eso incluye, también, a **los autores extranjeros**: SADAIC, por ejemplo, recauda dinero para (en teoría) pagarle a los autores locales, pero también para pagarle a autores como Justin Bieber o Adele, por las reproducciones de sus canciones en las radios nacionales. SADAIC es miembro de [numerosas asociaciones internacionales de gestión colectiva](#), a quienes les gira fondos en concepto de regalías por propiedad intelectual.

Esto es así en todas y cada una de las sociedades de gestión colectiva. **En Argentina, en total, tenemos cinco sociedades de gestión colectiva:**

- SAGAI: Sociedad Argentina de Gestión de Actores e Intérpretes;

- AADI - CAPIF Asociación Civil Recaudadora: Asociación Argentina de Intérpretes / Cámara de Productores de la Industria Fonográfica;
- SADAIC: Sociedad Argentina de Autores, Intérpretes y Compositores;
- ARGENTORES: Sociedad General de Autores de la Argentina;
- DAC: Directores Argentinos Cinematográficos.

Estas son **las únicas autoridades de gestión colectiva autorizadas** a recaudar dinero en concepto de gestión del derecho de autor. Son también las encargadas de iniciar acciones penales y civiles en caso de infracción del derecho de autor.

El marco internacional: la OMC, la OMPI, la resolución de controversias

Ya vimos en la clase pasada algo sobre la OMPI, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. La OMPI es un organismo de Naciones Unidas, y sus principales funciones son: administrar todos los tratados vinculados a propiedad intelectual, y capacitar a los funcionarios locales (como los que están en la Dirección Nacional de Derecho de Autor) sobre la aplicación e interpretación de esos tratados. Es decir, una de sus funciones principales es **construir hegemonía** respecto de la forma en que deben interpretarse las leyes internacionales. Ahora vamos a ver los intereses que hay en juego en esta construcción de la hegemonía.

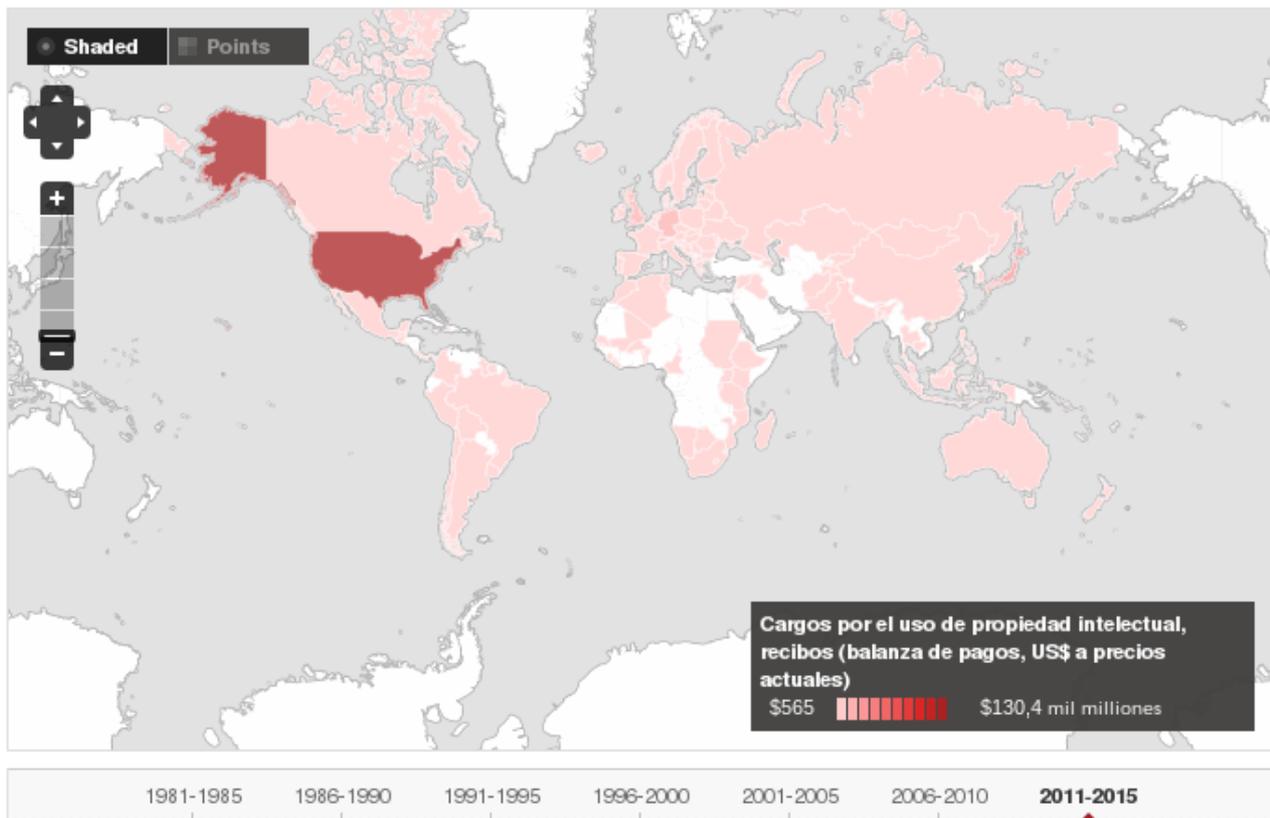
Los tratados sobre derecho de autor son varios; el Convenio de Berna es el principal, pero no el único. Los otros dos que más nos interesan son: "[Tratado sobre la interpretación o ejecución y fonogramas](#)" (WPPT) y el "[Tratado de la OMPI sobre derecho de autor](#)" (WCT), dos tratados que en la jerga se los conoce como los "Tratados de la OMPI sobre Internet". ¿Y por qué se los conoce de esa forma? **Porque son los tratados que regulan, entre otras cosas, los mecanismos de notificación y baja de contenido de páginas web.** Argentina está adherido a esos tratados, pero nunca los implementó en su legislación local.

¿Y por qué Argentina firmó esos tratados pero no los implementó? Por una razón muy simple: **porque la OMPI no tiene poder de policía.** Es decir, si un país firma, adhiere o ratifica un tratado, y luego no lo cumple, la OMPI no puede hacer nada. **No lo puede castigar.**

La política del palo y la zanahoria: cuando los derechos de propiedad intelectual son mucho más que una remuneración

Entonces acá viene la segunda parte de esta historia. En 1970, a Estados Unidos le empezó a parecer que la OMPI no jugaba un rol muy favorable a sus intereses de castigar a los demás países que no cumplían con su propiedad intelectual. ¿Por qué les parece que es tan importante la

propiedad intelectual para Estados Unidos? Porque no estamos hablando de las bellas ideas de los artistas o del genio creador. **De lo que hablamos cuando hablamos de propiedad intelectual es de plata.** De nada más y nada menos. [Este mapa](#) muestra cuánto recibió cada país en concepto de propiedad intelectual en el período 2011-2015:



Si quieren, pueden jugar a armar la serie de cuánta plata recibió Argentina en cada uno de los años de los que el Banco Mundial lleva registro, [siguiendo este link](#). Pero les anticipo algo: **la cuenta da negativa para Argentina, Uruguay, Colombia, Venezuela**, toda Sudamérica en general, y para todos los países que no son Francia, Alemania, Japón y Estados Unidos ;).

Les explico por qué el Banco Mundial no tiene registros sobre cargos de propiedad intelectual antes de 1995. **Porque hasta 1995, cada país podía adoptar la legislación que le pareciera en materia de propiedad intelectual. Si quería tener una ley, tenía una ley como le parecía a ese país, y si no quería tener una ley: pues bueno, no la tenía.** Por supuesto, buena parte de los países tenían una ley de propiedad intelectual, pero seguía estando en su órbita de decisión soberana los límites que establecía para esa ley, los campos hasta donde llegaba, los plazos, etcétera.

A partir de 1995 esa situación se modifica radicalmente. Entre 1970 y 1995, Estados Unidos aplicó distintas medidas (coercitivas y cohesivas) para avanzar hacia un acuerdo de propiedad intelectual lo suficientemente comprensivo que le ganara la posibilidad de recaudar regalías en todo el mundo, junto con otros acuerdos comerciales igualmente beneficiosos para los países del Norte. Por supuesto, como se imaginarán, Estados Unidos, Alemania, Francia y Japón concentran el 95% de

los recursos intangibles: patentes, derecho de autor, marcas, en fin, todos los bienes intangibles que están comprendidos en la categoría de propiedad intelectual.

Esos acuerdos que se firmaron dieron origen a la **Organización Mundial de Comercio (OMC)**. Ahí es donde nace ADPIC, el Acuerdo sobre Aspectos de la Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio, junto con otros tratados **que son vinculantes**: lo que quiere decir es que un país no puede optar por firmar un tratado y no firmar otro, tiene que firmar **todos** los tratados y **cumplir** todos los tratados.

La OMC sí tiene poder de policía. Puede castigar a un país, en moneda o en especies, cuando ese país no cumple con alguno de los acuerdos firmados en el marco de la OMC (y el ADPIC es uno de ellos). Para eso, se va a un tribunal de resolución de controversias que es el que decide si el reclamo de un Estado tiene sentido o no, y si le da curso a la demanda contra el otro Estado. Luego un fallo dictamina el monto en el que se fija el resarcimiento, y el Estado demandante puede optar por el metálico o bien por la reducción de un arancel aduanero, o algún resarcimiento similar.

Para resumir, **lo que define las políticas culturales en materia de derecho de autor es el Acuerdo ADPIC** firmado en 1995, en pleno auge de las premisas del Consenso de Washington. Y ese es el acuerdo que define nuestras principales políticas en materia de derecho de autor.

Si están interesados en seguir leyendo más sobre cómo se forjó este mega-acuerdo de propiedad intelectual, pueden leer el texto de Peter Drahos, "[¿A quién le pertenece la economía del conocimiento?](#)".

¿Y los derechos culturales?

Los derechos culturales no están, por supuesto, en ningún acuerdo comercial de ninguna especie. Los derechos culturales están consagrados en diversos tratados de derechos humanos, de los cuales los más importantes son el **PIDESC (Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales)** y la **Declaración Universal de Derechos Humanos (DUDH)**.

Si un país incumple con algún pacto de derechos humanos, lo cierto es que no hay el mismo nivel de castigo que si incumple con un acuerdo comercial. No existe además un "tribunal global": los tribunales de derechos humanos son siempre regionales; por ejemplo, en América Latina existe la Corte Interamericana de Derechos Humanos, pero si una persona en América Latina se siente afectada por la violación de sus derechos humanos por una empresa francesa, no puede demandar a la empresa francesa, tiene que demandar al Estado en el que vive por una violación concreta. El procedimiento además suele ser mucho más lento que en el tribunal de resolución de controversias de la OMC, y las personas que hacen las denuncias suelen estar infinitamente más desprotegidas que un Estado que demanda a otro Estado. Por supuesto, el diseño de este sistema no es una casualidad, sino una consecuencia del mundo donde vivimos.

Retomando, entonces, el [PIDESC](#) tiene una cláusula donde habla justamente de los derechos de

autor y los derechos de acceso a la cultura. El artículo 15 establece lo siguiente:

“1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a:

a) Participar en la vida cultural;

b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones;

c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

2. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

3. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

4. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.”

Como ven, los incisos a) y b) se contradicen con el inciso c). Garantizar los derechos reconocidos en el inciso a) y b) implica crear excepciones y limitaciones en las leyes de derecho de autor, pero a la par, se reconoce el derecho de los autores a tener un nivel de vida digno. Esto fue motivo de controversia en la redacción del PIDESC, pero finalmente se saldó con la [Observación General Nro. 17 del Comité de Aplicación del PIDESC](#), que señaló algunas cosas interesantes:

- la propiedad intelectual como tal no es un derecho humano, sino una inversión comercial y mayormente corporativa;
- garantizar un nivel de vida digno para los autores no implica otorgarles un monopolio de toda la vida más protección de cincuenta o setenta años post-mortem;
- las personas jurídicas no tienen derechos humanos, por lo tanto el artículo no es aplicable a corporaciones, empresas, o entidades de gestión colectiva;
- los incisos indican jerarquía, por lo que los incisos a y b tienen mayor jerarquía que el inciso c.

Estas son algunas de las observaciones que hicieron en su comentario general Nro. 17. Esto está tratado en mayor detalle en el artículo de Beatriz Busaniche, "[El ejercicio de los derechos culturales en el marco del monopolio del derecho de autor](#)".

Algunos autores, como Lea Shaver, proponen que deben releerse los acuerdos comerciales a la luz de los pactos internacionales de derechos humanos. Y sostienen que los derechos humanos tienen mayor jerarquía que los acuerdos de comercio.

Coda final y una invitación a la reflexión

Como la mayoría de ustedes saben, todos somos iguales, pero algunos somos más iguales que otros. ¿Qué opinan ahora del "equilibrio" entre los derechos de autor y los derechos culturales? ¿Piensan que es posible?

Un saludo y hasta los materiales que vienen,

Evelin Heidel

Cierre de la clase 2

Después de leer los aportes del foro del módulo 2, llega el momento de redondear el tema con una devolución general.

En casi todas las intervenciones se planteó lo difícil que es llegar a un equilibrio entre el derecho de autor y el derecho a la cultura. Las tensiones que ejemplificaron con distintos casos, muestran que parece haber un conflicto permanente y difícil de superar.

¿Cómo hace un **bibliotecario** para brindar acceso a materiales que sabe que existen en PDF, pero que por ser copias informales no debería poner a disposición? Más aún, sabiendo que cuenta con ninguno o pocos ejemplares físicos de la obra que necesitaría el usuario.

¿Cómo hacen los **estudiantes** para acceder a la bibliografía que necesitan en los cursos, si el costo total de la misma representa una proporción significativa de los ingresos de sus hogares?

¿Cómo hacen los **docentes** para trabajar en clase en torno a una obra literaria o una película que no puede proporcionar o exhibir en clase a sus alumnos para que la estudien?

¿Cómo hacen los **artistas** audiovisuales nacionales para musicalizar sus trabajos cuando los costos que les exigen las entidades de gestión de obras musicales, son los mismos que para una producción de Hollywood?

¿Cómo logra un **investigador** hacer el relevamiento completo de los antecedentes que requiere para hacer avanzar el conocimiento, si cada artículo en PDF es tan caro como comprarse un libro de papel de edición de lujo? (y necesita decenas de artículos, pero tiene un presupuesto de investigación limitado).

Las preguntas siguen, y muchas fueron planteadas por ustedes.

Noten que cuando planteo algunas de ellas, hago énfasis en **dificultades que no vienen dadas por el derecho de autor en sí, sino por los elevados costos económicos** que lastran todas estas actividades que mencioné.

Aún cuando la digitalización hace descender los costos de producción, distribución y copiado de las obras hasta bajarlos casi a cero por ejemplar, cada ejemplar usado, o el mero "derecho de uso" implica costos que a veces hacen imposible el ejercicio de los derechos culturales. Y **estamos hablando de actividades y de usuarios que no lucran con las obras y que, por el contrario, realizan actividades necesarias socialmente: educación, cultura, investigación, etc.**

Es difícil, entonces, establecer un equilibrio en estas circunstancias. En abstracto, si nos ponemos a comparar los derechos de los autores y los derechos de los usuarios, no debería ser tan

problemático. Cuando vamos a la práctica, comprobamos que sí lo es. ¿Por qué? Porque las **legislaciones, en todo el mundo, han avanzado hacia el fortalecimiento unilateral de las empresas intermediarias**, de aquellas industrias que concentran la producción de libros, discos, películas, software y todo tipo de trabajos culturales. La balanza no se inclinó ni a favor de los autores, ni de los usuarios.

Es por esto, que, como nos contaba Evelin Heidel en el material principal de la clase 2, cuando se firma el acuerdo ADPIC en la década de los 90, todos los países firmantes pasan al sistema de copyright: la economía del conocimiento, monopolizada por pocos actores poderosos, se centra en la comercialización de las copias.

La venta de copias es la forma en que ganan dinero algunos sectores de la industria cultural: ¿pero eso es lo que garantiza a los autores un ingreso por su trabajo? Cuando consideramos las condiciones de los contratos de cesión de obras que estas industrias les imponen a los autores, empezamos, por lo menos, a sospechar que no es tan así.

También deberíamos preguntarnos: **¿puede sobrevivir la cultura en un sistema cero-copia, absolutamente comercial, que realmente impida en la práctica acceder a nada sin pagar?** ¿Serían positivas las consecuencias de tal sistema?

Precisamente, **las limitaciones y excepciones al derecho de autor están pensadas para que el uso social de las obras no quede totalmente desalentado**, o al menos para que no transcurra absolutamente en la ilegalidad y la precariedad.

También están pensadas **para que la legislación se adapte a los avances tecnológicos** y no inhiba la innovación y la creación. Finalmente, también están pensadas **para dar cuenta de los avances en derechos culturales** que la sociedad en su conjunto va conquistando. Si la educación se va ampliando y masificando, si los medios técnicos están permitiendo crear y disfrutar de muchas más obras: ¿no deberían las leyes acompasar estas mejoras?

Además de cambios legislativos, **también es necesario avanzar en políticas públicas** que den soporte a la creación, a las bibliotecas, a las instituciones culturales y a la cultura en general. Hay muchísimas políticas que conectan los intereses de los autores con el derecho a la cultura, como por ejemplo, la exoneración del IVA en libros, los fondos públicos para la cultura, la formalización de las profesiones artísticas mediante derechos laborales y seguridad social, el apoyo a nuevos modelos de negocio, el desarrollo de infraestructuras culturales, y un largo etcétera.

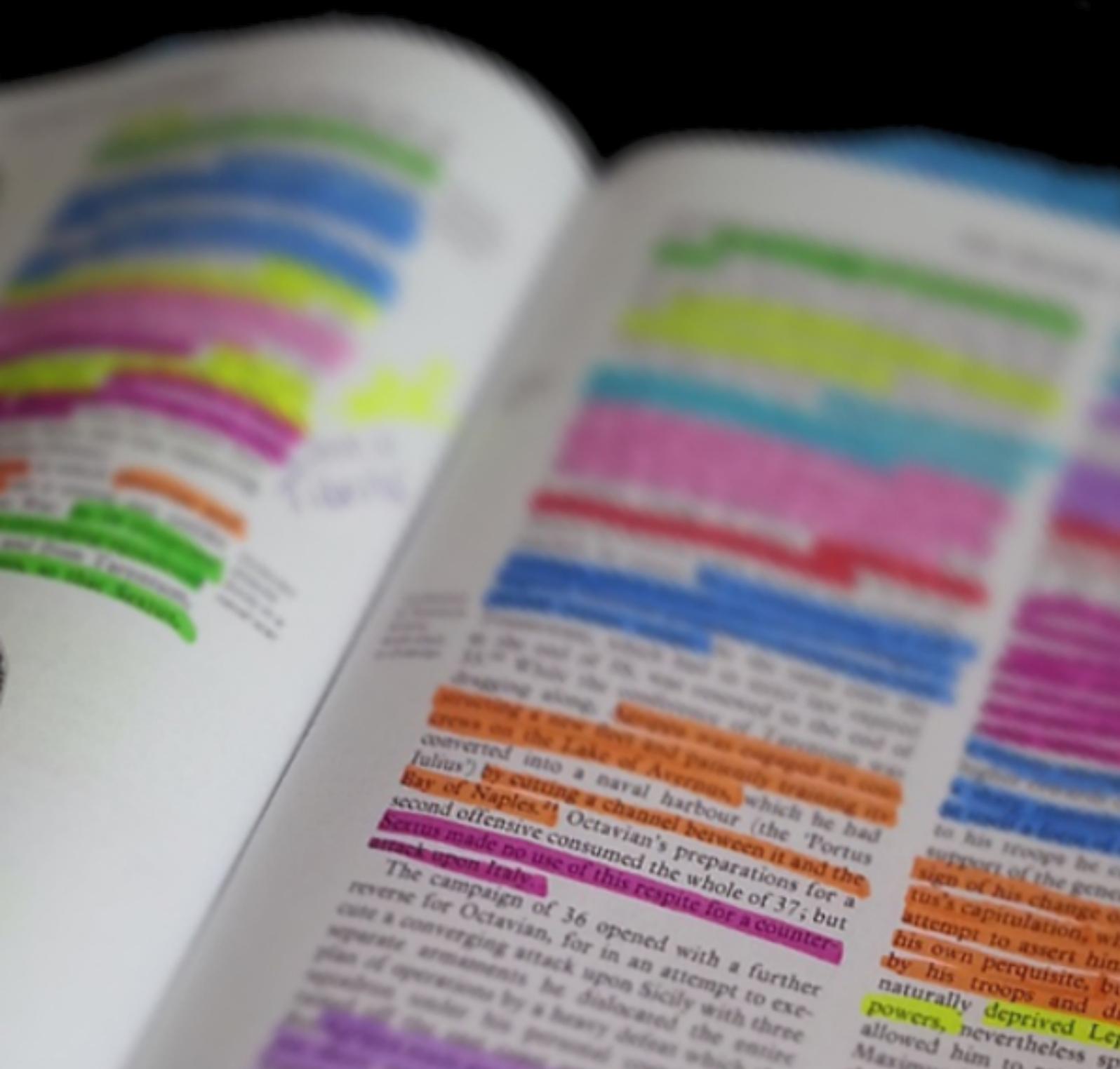
Una política favorable a los autores de la que a veces poco se habla, es la **educación pública**. Aumentar el alcance y la calidad de la educación sin dudas influye en favor de los autores. Más cantidad de personas educadas, que cumplen todo el ciclo educativo y llegan a egresar de la universidad, son personas con más capacidad cultural para elegir, e incluso con más recursos económicos para adquirir obras. También salen de ahí muchos más autores.

Esperamos con estas reflexiones finales motivar en ustedes una vuelta de tuerca más y que se queden pensando, tomando en cuenta diversos aspectos que complejizan el tema. No todo es tan blanco y negro como lo pintan... es más complicado de lo que parece, pero también hay muchos

caminos posibles para salir de este aparente laberinto.

Mariana Fossatti

MÓDULO 3



... which led to the...
... the end of 36, was...
... 35. While the...
... dragging along.
... Sextus was engaged in...
... a new fleet and...
... on the Lake of...
... converted into a...
... (the 'Portus...
... by cutting a...
... Bar of Naples.⁴¹ Octavian's...
... second offensive...
... consumed the whole of 37; but...
... Sextus made no use of this...
... respite for a counter-
... attack upon Italy.

The campaign of 36 opened with a further reverse for Octavian, for in an attempt to execute a converging attack upon Sicily with three separate armaments, he dislocated the entire plan of operations by a heavy defeat which...
... under his personal...
... of the...
... to his troops he...
... support of the gene...
... sign of his change o...
... tus's capitulation, wh...
... attempt to assert his...
... his own perquisite, b...
... by his troops and d...
... naturally deprived Le...
... powers, nevertheless s...
... allowed him to...
... Maximus

Clase 3: Entendiendo las licencias Creative Commons, sus posibilidades y sus limitaciones

En los dos primeros módulos de este curso Evelin Heidel hizo una introducción al marco jurídico y político del derecho de autor. Vimos los tratados internacionales de derechos humanos que consagran el derecho de acceso y participación en la vida cultural, y también conocimos los tratados comerciales y de propiedad intelectual que afectan el acceso a la cultura y al conocimiento. En particular, analizamos cómo el acuerdo ADPIC (un anexo del tratado constitutivo de la Organización Mundial de Comercio) impone restricciones severas sobre nuestros países a la hora de establecer legislaciones de derecho de autor menos restrictivas. Estas imposiciones se reflejan en la ley 11.723 de Argentina, así como en la ley 9.739 de Uruguay y en las leyes de todos los países de la región y el mundo. Entre mediados de la década de 1990 y comienzos de la década de 2000, todos nuestros países debieron añadir restricciones a sus leyes para adecuarlas a ADPIC y evitar sanciones comerciales.

El resultado, como vimos, es un sistema de propiedad intelectual que afecta nuestros derechos culturales. Esta tendencia al maximalismo de la propiedad intelectual se da en un momento histórico en el que justamente los desarrollos tecnológicos hacen más fácil que nunca compartir cultura y conocimiento. Lo que a primera vista parece una contradicción, es en realidad algo perfectamente lógico, dado que las principales impulsoras de las restricciones fueron un conjunto de corporaciones que buscaban ser las beneficiarias exclusivas de las rentas asociadas a la circulación amplificada de la cultura. Para los estudios de Hollywood, el puñado de mega-discográficas globales o las grandes editoriales científicas, Internet fue desde un comienzo tan solo un nuevo canal de distribución rápida y de venta eficiente de sus productos. Jamás consideraron que Internet pudiera ser el soporte de interacciones sociales complejas, a través de las cuales se pudieran ejercer derechos. Una Internet neutral y abierta es una falla de diseño para ellos, y por eso se han esforzado (y hasta cierto punto, han logrado) por hacer de Internet una nueva televisión.

Ante el maximalismo de la propiedad intelectual que afecta nuestros derechos humanos, se han ensayado respuestas políticas y también respuestas sociales y comunitarias. La respuesta política más obvia, esto es, la lucha política para revertir las leyes y tratados que bloquean nuestros derechos culturales, es sin embargo la más difícil. Esto es así porque la tendencia neoliberal que marcó la creación de la Organización Mundial de Comercio (OMC) y la adopción de ADPIC, apenas logró detenerse, pero no revertirse, en los primeros años de la década de 2000 en la OMC. Pero siguió su camino por fuera de la OMC, para imponerse a través de los tratados bilaterales y multilaterales de libre comercio. Estos tratados impusieron una agenda aún más maximalista de la propiedad intelectual, denominada ADPIC Plus (es decir, “más allá” de ADPIC), que, entre otras cuestiones,

aumenta los plazos mínimos de restricción por derechos de autor.

En este contexto, no es extraño que en las últimas décadas hayan surgido distintas propuestas de acción comunitarias para disminuir las barreras que la propiedad intelectual impone a la circulación cultural. En la década de 1980, el programador estadounidense Richard Stallman ideó una estrategia legal para que su producción de software pudiera circular libremente, y para que no se pudieran poner restricciones sobre las obras derivadas de esas creaciones. Así surgió la **licencia pública de GNU (GNU GPL)**, la primera licencia copyleft, que luego sería ampliamente usada hasta el día de hoy, dando lugar al movimiento del [software libre](#). Una buena parte del software que usamos en nuestras computadoras y del que se usa para sitios web y otros servicios que corren sobre Internet, tiene licencias de software libre. El sistema operativo Linux, el navegador web Firefox, el reproductor multimedia VLC y el procesador de texto LibreOffice son algunos ejemplos.

A comienzos de los 2000, Lawrence Lessig, un académico de la Universidad de Stanford, en conjunto con otros académicos, se inspiró en la licencia GPL de software libre para crear un conjunto de licencias de derechos de autor aplicables a todo tipo de obras culturales: **las licencias Creative Commons (CC)**.

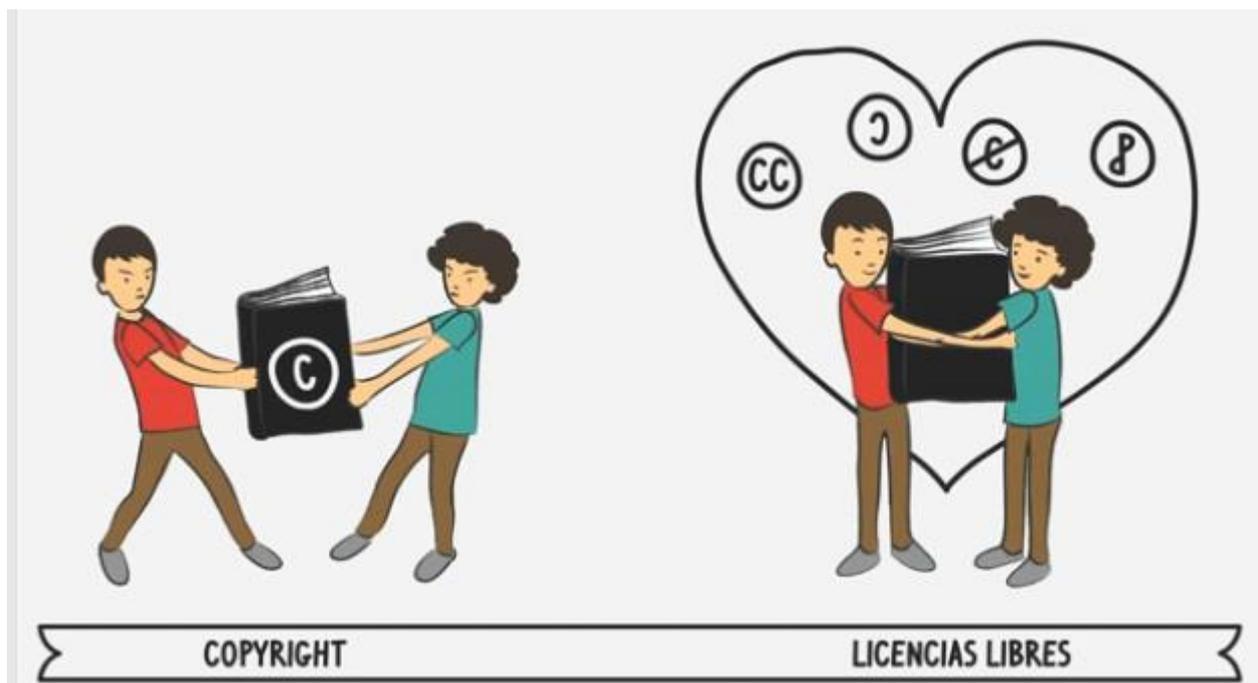


Imagen: #Bookcamping. CC BY SA. <https://www.goteo.org/project/bookcamping>

Tanto la licencia GPL como el conjunto de licencias CC son herramientas que los propios autores o titulares de derechos utilizan para autorizar a los usuarios a que copien, compartan o hagan modificaciones sobre sus obras. Es decir, los autores deciden voluntariamente brindar estos derechos a los usuarios.

Por supuesto, se trata de una estrategia perfectamente legal, dado que se ampara en las mismas

legislaciones de derecho de autor que establecen que el autor tiene un dominio casi total sobre su obra, lo cual incluye la potestad de brindar autorizaciones por anticipado.

Mientras que la licencia GPL es una sola y se utiliza principalmente para el software, las licencias CC son 6 y se aplican a obras culturales como textos, música y audiovisuales, entre otras. Las licencias Creative Commons son un conjunto de 6 licencias entre las cuales el autor puede elegir la que prefiera para usar en sus obras. Algunas de ellas son más restrictivas que otras, autorizando o no obras derivadas y usos comerciales, pero todas las licencias CC permiten, como mínimo, que las obras se copien y se compartan sin fines comerciales.

Las licencias CC ayudan a crear un ecosistema cultural donde las obras licenciadas circulan libres de restricciones. Sirven, por lo tanto, para demostrar que es posible implementar un nuevo modo de circulación cultural más justo y libre. Sin embargo, se trata de una solución parcial a un problema cuya solución de fondo sigue siendo la reconstrucción de los regímenes jurídicos de propiedad intelectual.

Para saber más sobre el copyleft y las licencias Creative Commons, los invito a ver los siguientes materiales. A través de ellos, van a poder conocer más sobre estas licencias, aprender a usarlas en sus propios trabajos y también encontrar materiales libres para poder remezclar y reutilizar.

Videos de la clase, presentados por Beatriz Busaniche:

- [Qué es el copyleft](#)

- [Qué son las licencias libres](#)

- [Qué son las licencias Creative Commons](#)

- [Características de las licencias Creative Commons](#)

- [Licencias libres y reforma del derecho de autor: reflexiones finales](#)

[Una guía muy completa](#) sobre las licencias CC, realizada por Patricia Díaz.

¡Saludos!

Jorge Gemetto

Síntesis y respuesta a las dudas de la clase 3

A modo de síntesis de la tercera clase, vamos a sistematizar algunas respuestas a las dudas que se plantearon:

Diferencias entre las licencias Atribución (CC BY) y Atribución - Compartir Igual (CC BY-SA)

De las 6 licencias Creative Commons, sólo las licencias CC BY y CC BY-SA se pueden definir como licencias libres según freedomdefined.org. Para entender la diferencia entre Cc BY y CC BY-SA, lo importante es saber que la licencia CC BY permite que las obras derivadas (traducciones, adaptaciones, remixes, etc) puedan estar bajo otra licencia, incluso bajo copyright. En cambio, una licencia CC BY-SA obliga a que las obras derivadas conserven las libertades para el público. Si queremos que las obras derivadas de nuestros materiales sigan siendo libres, es importante usar siempre la cláusula "Compartir Igual".

Adulterar una obra es algo muy distinto de hacer una obra derivada

Ninguna de las 6 licencias Creative Commons habilita a adulterar o falsear una obra. Esto quiere decir, por ejemplo, que ninguna licencia CC me habilita a tomar un texto de otra persona, cambiarle un párrafo y decir que el texto modificado lo escribió esa persona. Si yo agarro un texto de otra persona y le quiero cambiar algo, estoy obligado a aclarar expresamente que la obra modificada no es la obra original de esa persona, y además, tengo que darles a mis lectores una referencia o link a la obra original.

Las licencias CC que habilitan las obras derivadas, por lo tanto, no permiten la "alteración" en el sentido de falsear el contenido de una obra y confundir a la gente, sino que permiten la modificación en el sentido de adaptar, remezclar y reutilizar creativamente las obras. Siempre que hacemos una obra derivada, estamos obligados a referenciar al original.

Y ante un eventual caso en que otra persona adultere una obra nuestra, cualquiera de las licencias Creative Commons nos protege de la misma manera que el copyright.

Posibilidad de ganar dinero con las licencias Creative Commons

La posibilidad de obtener beneficio económico del contenido que uno produce no está atada al tipo de licencia Creative Commons que uno elija. Con cualquiera de las 6 licencias, es posible obtener réditos de la venta de obras. En Uruguay, por ejemplo, existe una red de sellos de música libre que publica sus álbumes bajo distintos tipos de licencias Creative Commons. La difusión libre en Internet es complementada con ferias donde los propios sellos venden los discos físicos y obtienen ganancias. De manera que el ingreso de dinero no depende del tipo de licencia, sino que se venden de la misma manera los discos licenciados con o sin la cláusula "No comercial". En síntesis, el tipo de licencia no determina la capacidad propia para obtener ganancias de una obra. Lo que determina son las libertades que uno le da a su público.

La cláusula "No comercial" (NC) no significa que el autor eluda un interés económico o renuncie a hacer usos comerciales. Lo que significa es que el autor o titular se reserva el derecho de autorizar que terceros realicen usos comerciales de la obra. Es decir que quien quiera hacer un uso comercial debe contactarse, pedirle permiso y eventualmente llegar a un acuerdo.

Control de las obras derivadas

Cuando uno usa una licencia que autoriza las obras derivadas, cabe la posibilidad de que alguien que no nos cae particularmente bien haga una obra derivada de nuestra obra. En este punto, me parece importante que evaluemos la relación riesgo-beneficio de esta decisión. Es decir, si usamos la cláusula "Sin obras derivadas" (ND), es cierto que estamos previniendo el riesgo de que gente antipática haga obras derivadas, pero también estamos desalentando muchas obras derivadas de gente que nos encantaría o que no nos molestaría que modifique nuestra obra. A veces, por prevenir un riesgo remoto, podemos terminar desalentando muchos usos positivos.

Por otro lado, otra de las características de las licencias Creative Commons es que quien realiza obras derivadas no está autorizado a publicarlas dando a entender que cuenta con el apoyo del autor de la obra original. Esto es importante, y previene que se asocie al autor original con ideas o causas que no defiende.

Las herramientas de Creative Commons para el dominio público

Además del conjunto de 6 licencias, Creative Commons ofrece 2 herramientas para el dominio público:

1. La [marca de dominio público](#), que sirve para identificar las obras que sabemos que están en dominio público. Por ejemplo, si encontramos una obra de un escritor que falleció hace más de 70

años, podemos colocarle la etiqueta de dominio público de Creative Commons para que las personas que encuentren la obra sepan que está libre de restricciones de derecho de autor.

2. La [herramienta CC0](#), que sirve para renunciar a los derechos de autor sobre una obra propia y entregar dicha obra al dominio público.

En cada jurisdicción, la renuncia a los derechos de autor tiene validez en la medida permitida por la ley. En Argentina es posible renunciar a todos los derechos patrimoniales, no así a los derechos morales que tienen que ver con la atribución y la integridad de la obra. Entre otras razones, es por esto que es mucho más común utilizar las licencias CC BY o CC BY-SA para liberar las obras, que la herramienta CC0.

Por otro lado, las licencias CC BY y CC BY SA tienen cláusulas que impiden, por ejemplo, que alguien distribuya el material añadiéndole [medidas tecnológicas de restricción](#). Además, como ya vimos, CC BY-SA obliga a que las obras derivadas se distribuyan bajo la misma licencia. En suma, las licencias CC BY y CC BY SA, cada una con sus diferencias, tienen algunas ventajas sobre la herramienta CC0 de entrega al dominio público, dado que tienden a evitar que terceras partes añadan restricciones sobre los materiales liberados.

Flexibilidad de las licencias Creative Commons

Las licencias CC fueron diseñadas como un estándar fácil de usar para personas no expertas. Por esa razón, quienes crearon las licencias pensaron que lo mejor era brindar a la gente un número reducido de opciones predefinidas para elegir. Esas son las 6 licencias Creative Commons. La ventaja es que son fáciles de usar, pero una posible desventaja es que para ciertos propósitos muy específicos, puede que no exista una licencia CC que exprese cabalmente los permisos que uno quiere brindar.

A modo de ejemplo, si usamos licencias Creative Commons y queremos reservarnos el derecho de traducción, lo que tenemos que hacer es elegir la cláusula ND (Sin obras derivadas), la cual no solo restringe las traducciones sino las adaptaciones, remixes, etc.

Otra posibilidad sería usar una licencia creada por uno mismo. Recordemos que una licencia es un aviso legal que expresa las condiciones que pone el autor para el uso de su obra. Uno podría eventualmente escribir una licencia muy similar a la Creative Commons BY-ND, pero que admitiera las obras derivadas distintas de traducciones. Esto, sin embargo, no es algo fácil y probablemente requiriese asesoramiento legal.

Por otra parte, algo a tener en cuenta es que la cláusula SA (Compartir Igual) sólo se aplica a las licencias que admiten obras derivadas.

Compatibilidad de las licencias Creative Commons entre sí

A la hora de reutilizar y remezclar materiales, no todas las licencias CC son compatibles entre sí. Por ejemplo, existen incompatibilidades a la hora de hacer obras derivadas cuando se quieren reutilizar, al mismo tiempo, una obra cuya licencia es CC BY-NC-SA y una obra libre licenciada con CC BY-SA. Dado que ambas licencias tienen la cláusula SA (Compartir igual), no es posible combinarlas en una única obra derivada: al respetar la licencia de una obra, se estaría incumpliendo la licencia de la otra.

Este tipo de dificultades a veces entorpece la circulación de los materiales y la remezcla creativa. Sin embargo, [existen tablas](#) (Enlaces a un sitio externo.) que nos permiten analizar la compatibilidad de las licencias cuando hacemos obras derivadas.

Protección legal en el caso de usar licencias Creative Commons

Las licencias Creative Commons funcionan bajo el sistema de derecho de autor. Ante un incumplimiento de la licencia CC, rigen las mismas sanciones que en el caso de una obra licenciada con copyright. Esto quiere decir, por ejemplo, que un plagio (es decir, atribuirse fraudulentamente una obra de otra persona) es tan ilegal si fue realizado respecto de una obra bajo licencia Creative Commons que si lo fue de una obra bajo copyright.

De todas maneras, algo importante a tener en cuenta es que muchas veces las personas usan obras de terceros sin citar autoría, no por maldad sino por simple desconocimiento. Por eso, siempre es preferible contactarse con la persona que cometió la infracción y pedirle que la corrija, antes de pensar en posibles acciones legales. Les comparto un material muy interesante que escribió Mariana Fossatti hace un tiempo, contando [cinco medidas sencillas para prevenir o aclarar problemas de plagio online](#).

Políticas públicas e institucionales de uso de licencias libres o abiertas

En el caso de las obras y materiales bajo derecho de autor producidos con fondos públicos, es muy importante que sean publicados en repositorios abiertos con licencias Creative Commons o equivalentes. La razón es que ya fueron financiados por toda la ciudadanía a través de sus impuestos. No es justo, por lo tanto, que deban pagar dos veces por la misma obra, una vez para subsidiar su creación y otra para acceder al material.

Algunos estados ya están encarando políticas públicas de licenciamiento abierto para exigir que todos los materiales financiados con fondos estatales sean licenciados en abierto. También muchas universidades definen políticas de publicación bajo licencias libres, cuando se trata de

investigaciones financiadas con sus fondos.

Creative Commons [publicó una guía](#) para ayudar a las instituciones públicas a generar estas políticas.

¿De qué van a vivir los autores?

Esta pregunta se relaciona de manera directa con la cuestión de los nuevos modelos de sustentabilidad para la cultura, basados en licencias abiertas o libres. En las artes performativas el modelo de sustentabilidad es bastante evidente desde hace mucho tiempo. La difusión de la música en Internet aumenta la visibilidad de las bandas y atrae personas a los shows en vivo.

En cuanto a los libros, hay varios modelos dependiendo del tipo de libro. En el caso de los comics y de los libros ilustrados, por ejemplo, el libro en formato papel brinda una experiencia muy distinta a la versión digital, y esta última suele servir como promoción para la compra del formato físico. En otros casos se apela a estrategias como el crowdfunding y la preventa.

Si les interesa el tema, los invito a leer el "[Manual de uso para la creatividad sostenible](#)" del Free Culture Forum, que brinda muchas claves para entender estos nuevos modelos.

Usar o no usar la cláusula “No Comercial”

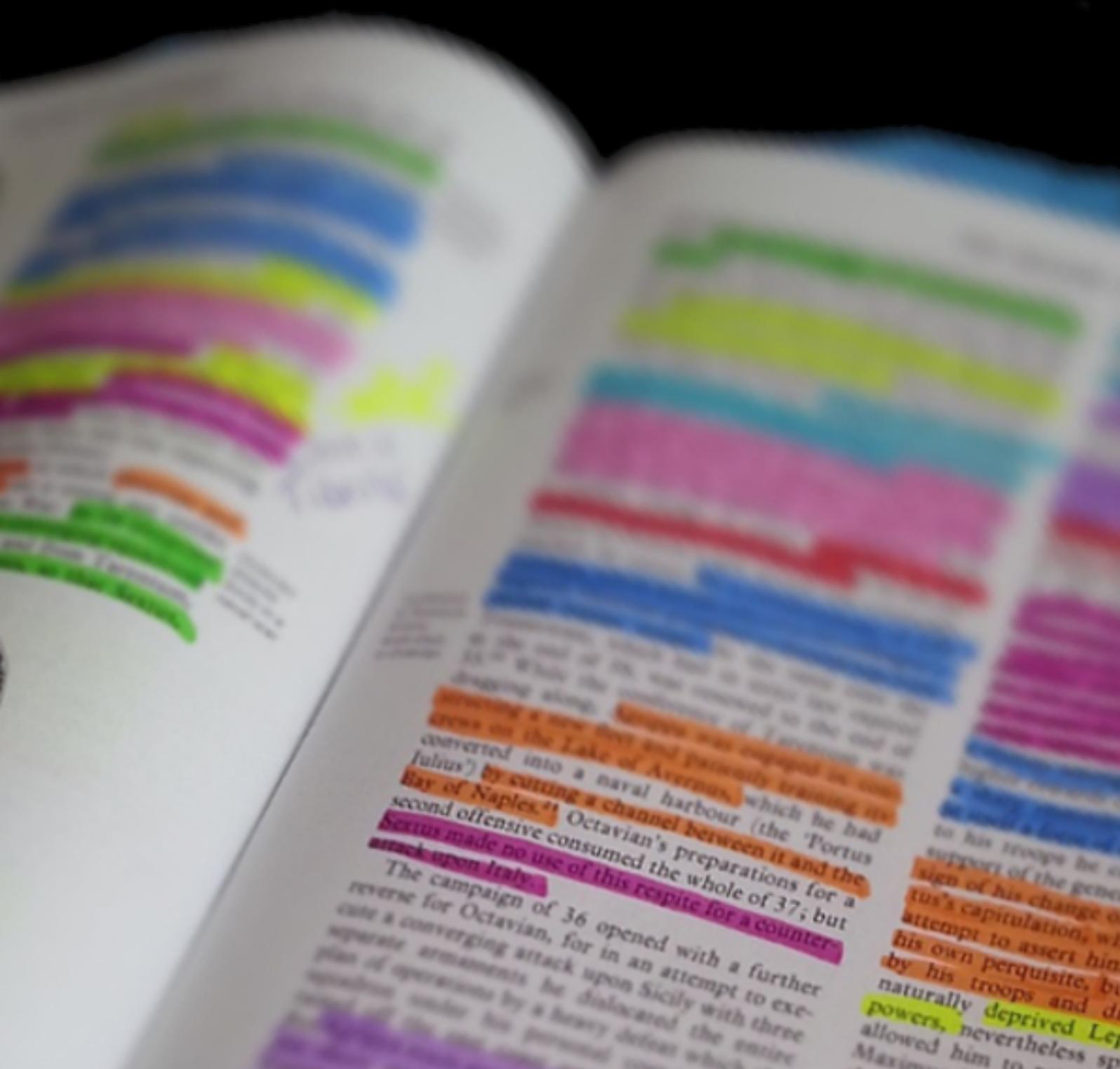
Muchas veces el primer reflejo a la hora de elegir una licencia es tratar de evitar que terceras personas hagan usos comerciales. Si bien la producción autoral es muy variada y en determinados casos pueden existir razones válidas para restringir los usos comerciales, en otros casos esos temores pueden estar injustificados. Por ejemplo, la utilización de la cláusula “Compartir Igual” suele ser suficiente para evitar la explotación de las obras por parte de corporaciones. De esta manera, la cláusula “No Comercial” puede terminar afectando más a pequeños emprendimientos cooperativos que a grandes empresas. Si les interesa el tema, pueden leer estos dos materiales que discuten la cláusula “No Comercial”:

1. [Los argumentos a favor del uso libre: Razones por las que no usar una licencia Creative Commons No Comercial](#)
2. [Conocimiento libre basado en licencias Creative Commons](#)

Me quedo muy satisfecho por el excelente nivel de las participaciones en la clase.

Jorge Gemetto

MÓDULO 4



... which had in view the...
... the end of 36, was...
... 35. While the...
... dragging along...
... Sextus was engaged in...
... a new fleet and...
... on the Lake of Avernus, which he had...
... converted into a naval harbour (the 'Portus...
... Julius') by cutting a channel between it and the...
... Bay of Naples.⁴¹ Octavian's preparations for a...
... second offensive consumed the whole of 37; but...
... Sextus made no use of this respite for a counter-...
... attack upon Italy.

The campaign of 36 opened with a further...
... reverse for Octavian, for in an attempt to exe-
... cute a converging attack upon Sicily with three...
... separate armaments, he dislocated the entire...
... plan of operations by a heavy defeat which...
... resulted under his personal...
... command of the...
... his...
... to his troops he...
... support of the gene-
... sign of his change o-
... tus's capitulation, wh-
... attempt to assert his...
... his own perquisite, bu-
... by his troops and d-
... naturally deprived Lep-
... powers, nevertheless s-
... allowed him to...
... Maximus

Clase 4: Aplicando las licencias Creative Commons

En esta cuarta y última clase del curso, vamos a estudiar ejemplos de aplicación de las licencias Creative Commons. Mientras que en la clase 3 aprendimos qué son las licencias y discutimos cuál usar en nuestros propios materiales, en esta clase vamos a aprender a encontrar obras de terceros con licencias Creative Commons y a tener buenas prácticas de reutilización de los materiales.

Interpretación de términos de licencias en obras de terceros: qué se puede hacer y qué no con una obra

Es común que navegando por la web nos encontremos con material que queremos reutilizar: desde una foto para ilustrar un artículo hasta una película para proyectar en una sesión de cine de barrio. Las nociones de sentido común nos dicen que cualquier cosa que está en Internet puede ser usada libremente; a veces la gente entiende que si una imagen fue encontrada mediante el buscador de imágenes “está en dominio público”. La realidad es que en Internet los contenidos se distribuyen de manera abundante, ilimitada y con poco control por parte de los titulares de los derechos. Pero esto no quiere decir que todo sea “libre” o “de dominio público”.

De hecho, en realidad hay muchas restricciones que nos afectan en la web, y es muy común que la gente descubra estas restricciones de manera inesperada: desde videos caseros que son silenciados en YouTube porque la música tiene copyright, hasta reclamos, reales o espurios, de personas o corporaciones que afirman ser titulares de derechos del material que estás usando en tu propia web.

Por eso es necesario, sobre todo en los medios, aprender a reconocer el material que se puede usar libremente, identificar las condiciones de uso y saber aplicarlas adecuadamente.

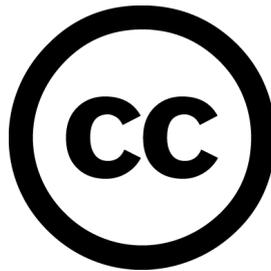
A grandes rasgos, vamos a encontrarnos tres tipos de obras, según los permisos de uso:

1) Copyright: todos los derechos reservados



Como ya vimos en clases pasadas, de acuerdo al Convenio de Berna **no hace falta que exista ningún aviso de copyright para que una obra esté automáticamente protegida**. La “C” de copyright es una convención que se sigue usando, pero aunque una obra no la tenga, si está vigente el plazo de restricción por derecho de autor, no se puede usar sin permiso del autor. Permiso significa una autorización explícita por escrito. Es cierto, mucha gente reutiliza obras de otros sin prestar atención a ninguna restricción, pero eso no significa que tengan autorización para hacerlo.

2) Licencias: algunos derechos reservados



Las licencias Creative Commons levantan estas restricciones tan absolutas. **Si vemos una obra licenciada con CC sabemos de antemano que la podemos usar** sin necesidad de pedir permiso ni dar aviso alguno al titular de la obra (a quien tenemos que citar, obligatoriamente, eso sí). ¿Pero cómo la podemos usar? Según las condiciones específicas de la licencia se admitirán usos comerciales, o no, se permitirán obras derivadas o no, y se exigirá mantener la misma licencias para las derivadas, o no.

Como vimos en el módulo pasado, de la combinación de estas condiciones se obtienen 6 licencias. El autor elegirá una de ellas y como usuarios debemos interpretarla correctamente antes de usar la obra.

Es necesario aclarar que el concepto de licenciamiento no empieza ni termina con Creative Commons. Hay otros tipos de licencias. Pueden ser pagas o gratuitas, pueden ser más restrictivas o más libres, pueden habilitar ciertos usos a personas o entidades específicas pero no a otras, etc. En definitiva, una licencia no es más que un contrato con términos y condiciones especiales. Por ejemplo, Uruguay logró a nivel país una licencia que permite a todos los ciudadanos acceder gratuitamente a publicaciones científicas con copyright, a través del Portal Timbó. Es una licencia que paga el Estado y tiene un precio anual alto, que no está al alcance de personas o instituciones. Otro ejemplo: si descargamos una imagen de un stock de fotos pago, quedamos sujetos a una licencia que implicará ciertos usos de la imagen (por ejemplo, para una ilustración o una publicidad), pero no otros (por ejemplo, revenderla a terceros).

Frente a este panorama, una de las ventajas de las licencias Creative Commons es su estandarización. Si bien en principio, aprender a identificar las diferencias entre las 6 licencias puede parecer difícil, al final nos damos cuenta que son una herramienta que disminuye la infinita complejidad del mundo de las licencias, generando ahorros de dinero, tiempo y trámites. Son una herramienta universal: están homologadas internacionalmente, traducidas a muchísimos idiomas y

son totalmente autogestionadas: quienes licencian y quienes usan el material licenciado no le tienen que pagar ni consultar a nadie para utilizarlas. Tampoco tienen que gastar en abogados, es suficiente con acogerse al acuerdo detallado en la licencia. Quien se encarga de su mantenimiento es una gran comunidad, abierta además a la discusión pública para la mejora de la herramienta.

3) Dominio público



Finalmente, hay en Internet gran cantidad de obras en dominio público. En estos casos, el copyright ha expirado por el paso del tiempo, y la obra se puede usar tranquilamente. Sobre todo las webs de museos, archivos y bibliotecas, ponen a disposición gran cantidad de estas obras. Sin embargo, puede haber complejidades: los diferentes plazos nacionales de vigencia del derecho de autor hacen que las obras más recientes estén en dominio público en un país y en otro no, lo que genera confusiones en un espacio global como es Internet. Asimismo, hay muchas obras de las que no se conoce su estatus legal ni se puede hallar a sus autores ([obras huérfanas](#)): podrían estar en dominio público, o no, pero no se cuenta con la información para despejar la duda. Finalmente, por parte de algunas instituciones culturales hay malas prácticas en cuanto a dominio público, que van desde poner marcas de agua o sellos, hasta reclamar copyright por las versiones digitalizadas.

Buenas prácticas de reutilización

Cuando tenemos cierta seguridad de que podemos reutilizar una obra para reproducirla, distribuirla, comunicarla, traducirla, etc., también tenemos que tener en cuenta algunas buenas prácticas:

Atribución adecuada: las obras bajo licencia Creative Commons, para ser reutilizadas, tienen la exigencia de ser debidamente atribuidas al autor. La información básica que debería contener una buena atribución es: **título, autor, link a la fuente original y licencia**. Una mala atribución, muy común, es simplemente poner algo así como “fuente, Creative Commons”. Esto es erróneo, porque no se está nombrando al autor y porque Creative Commons no tiene ningún tipo de injerencia sobre la obra, es apenas una herramienta de licenciamiento. Para ver otros buenos ejemplos de atribución y detalles más específicos, les recomendamos este material: [Mejores prácticas para atribución](#), de la wiki de Creative Commons, con ejemplos gráficos y sencillos.

Proporcionar links: esto también tiene que ver con la buena atribución y lo mencionamos en el punto anterior, pero vale la pena darle un apartado especial. Linkear es hacer un hipervínculo entre

el nuevo contexto donde pusimos la obra y su contexto original. Además de contribuir dando a conocer al autor, ayudamos al usuario a chequear la información que le estamos brindando sobre la obra, y a encontrar más obras del mismo autor o de la misma fuente.

No al “copyfraud”: cuando ponemos en circulación **obras que están en dominio público**, por ejemplo a través de la digitalización, remasterización o cualquier otro proceso técnico, **no podemos reclamar copyright sobre estas versiones**. No se trata de obras nuevas, no hemos puesto creatividad en ellas, aunque acaso sí, recursos económicos, esfuerzo y tiempo, pero no son estos factores la base del derecho de autor. Tampoco es válido poner las versiones digitales de obras en dominio público bajo licencias Creative Commons. **No se pueden reservar “algunos derechos” sobre el dominio público**, porque éste es libre de ser usado, reproducido y modificado sin ninguna restricción. Si encontramos obras que están en dominio público, podemos contribuir a su reconocimiento con una [marca de dominio público](#), que es otra herramienta de CC, pero no es una licencia, sino el aviso de que la obra es de dominio público.

Contribuir al procomún: finalmente, si nos consideramos beneficiados por el acceso al fondo de bienes comunes creado por la comunidad -el “procomún”- también es buena práctica hacer contribuciones y licenciar algunos de nuestros trabajos para que puedan ser reutilizados, así como hemos reutilizado trabajos de los demás. Si bien no hay una exigencia de reciprocidad obligatoria, es una actitud ética y solidaria. Asimismo, cuando hacemos una obra derivada en base a un trabajo con CC que no exige el mismo licenciamiento para obras derivadas, **es una buena práctica no “cerrar” la nueva obra**. Ponerle copyright, o una licencia más restrictiva, desvirtúa en cierta medida el espíritu colaborativo del creador original. Por ejemplo, si traducimos del inglés al español una obra licenciada con Creative Commons o que está en dominio público, es una buena práctica licenciar la traducción con las mismas libertades para el usuario.

Repositorios abiertos con obras licenciadas con Creative Commons

Existen innumerables repositorios de materiales con licencias Creative Commons. Entre los más importantes, se encuentran los repositorios generalistas Wikimedia Commons e Internet Archive.

[Wikimedia Commons](#) es el repositorio multimedia de la Fundación Wikimedia, donde se alojan las imágenes, videos y otros materiales que ilustran la Wikipedia. Reúne más de 30 millones de archivos, entre los cuales hay materiales con licencias Creative Commons y en dominio público. Una de las características principales de Wikimedia Commons es que sólo acepta obras culturales libres. Es decir que, de las 6 licencias Creative Commons, sólo se pueden subir allí obras con licencias CC BY y CC BY-SA. Esto es así porque la Wikipedia necesita brindar la mayor libertad a sus usuarios. Si aceptara materiales con cláusulas “no comercial” o “sin obras derivadas”, algunos artículos tendrían más restricciones que otros y se generaría confusión.

[Internet Archive](#) es otro repositorio de materiales multimedia ampliamente usado, con decenas de millones de archivos. Aloja contenidos en dominio público y también con licencias Creative

Commons. Este repositorio es mantenido por una organización sin fines de lucro, al igual que Wikimedia Commons, pero a diferencia de éste, aloja obras con cualquiera de las 6 licencias CC.

Para encontrar fotografías con licencias Creative Commons, un sitio muy recomendable es [Flickr](#), donde es posible buscar entre millones de imágenes con licencias CC, y también en dominio público en su sección [The Commons](#). Otra plataforma para explorar es [Pixabay](#), donde todas las imágenes están bajo CC0.

En cuanto a música, [Jamendo](#) es una de las plataformas más conocidas de música bajo licencias Creative Commons. También es posible encontrar mucha música con licencias CC en [Bandcamp](#) y en Soundcloud. Para musicalizar videos, el sitio [Incompetech.com](#) tiene una excelente variedad bajo licencia CC BY. [Free Music Archive](#) es otra plataforma muy interesante para encontrar música con licencias CC. A nivel más local, [Música Libre Uruguay](#) reúne más de 400 discos de artistas uruguayos.

Tanto en YouTube como en [Vimeo](#) se pueden buscar videos con licencias CC. Lamentablemente el selector de licencias de YouTube sólo permite elegir entre copyright (licencia estándar de YouTube) y la licencia CC BY. Si queremos usar otra licencia Creative Commons en YouTube, debemos indicarlo en el metraje del video o en la descripción del mismo. En cambio, el selector de licencias de Vimeo permite cualquiera de las 6 licencias.

Para materiales radiofónicos con licencias libres, [Radioteca](#) es un proyecto comunitario latinoamericano donde podemos encontrar más de 45 mil audios. Lo interesante de la Radioteca es que nos permite tomar audios del repositorio para reutilizarlos en nuestra radio, y también contribuir con nuestras propias producciones.

Pueden conocer más repositorios de materiales con licencias CC en la [guía sobre licencias Creative Commons](#) realizada por Patricia Díaz.

Las licencias Creative Commons en el mundo real: algunos ejemplos

Para finalizar, les dejamos algunos recursos complementarios que les permitirán descubrir casos de uso de las licencias y modelos de emprendimientos culturales basados en licencias libres.

- [*Batalla, cotidiano y futuro de las licencias libres. Unas notas desde el proyecto editorial Traficantes de Sueños.*](#) Explica cómo trabaja esta editorial con las licencias CC.
- [*El poder de lo abierto.*](#) Diversos casos exitosos de uso de licencias CC en el mundo.
- [*Modelos sostenibles para la creatividad en la era digital.*](#) Informe redactado por el colectivo europeo FCForum, con muchos ejemplos de distintos sectores de la cultura.

Mariana Fossatti