

**UNIVERSIDAD PANAMERICANA**

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Departamento de Estudios de Postgrado



**Doctorado en Investigación Social**

**Derechos de autor en materia musical  
en Guatemala**

(Tesis Doctoral)

Autor: Dieter Hasso Lehnhoff Temme

Guatemala, agosto 2014

**Derechos de autor en materia musical**  
**en Guatemala**  
(Tesis Doctoral)

Autor: M.A., Ph.D. Dieter Hasso Lehnhoff Temme

Director de tesis: Dr. Jesús de la Cruz Escoto

Guatemala, agosto 2014

## **Autoridades de la Universidad Panamericana**

**M. Th. Mynor Augusto Herrera Lemus**

Rector

**Dra. Alba Aracely Rodríguez de González**

Vicerrectora Académica

**M.A. César Augusto Custodio Cobar**

Vicerrector Administrativo

**EMBA. Adolfo Noguera Bosque**

Secretario General

## **Autoridades de la Facultad de Ciencias de la Comunicación**

**M. Sc. Alfred Kaltschmitt Luján**

Decano

**Dr. Carlos Interiano**

Director Programa de Doctorado

**Dr. Jesús de la Cruz Escoto**

Director de tesis doctoral

**Dr. Julio César Díaz Argueta**

Revisor de la tesis doctoral



# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## APROBACIÓN DE TEMA Y DIRECTOR DE TESIS

Estudiante  
Dieter Hasso Lehnhoff Temme  
Ciudad

Distinguido señor Lehnhoff:

En relación a su solicitud de aprobación de tema de Disertación Doctoral cuyo título es "Derechos de autor en materia musical en Guatemala" me permito informarle que dicho tema ha sido aprobado.

Asimismo se le aprueba su solicitud para que el Dr. Jesus de la Cruz Escoto dirija su trabajo de investigación, en cuanto a los aspectos metodológicos del mismo.

En virtud de lo anterior emite **DICTAMEN FAVORABLE** para que continúe con los trámites de rigor.

Guatemala, 07 de julio de 2013.

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

Vo.Bo. Dr. Carlos Interiano  
Director del Programa

Cc/estudiante  
Dr. Julio César Díaz  
Archivo



# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## DICTAMEN DEL DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL

Nombre del Estudiante: Dieter Hasso Lehnhoff Temme

Título de la tesis: "Derechos de autor en materia musical en Guatemala"

El Director de Tesis,

### Considerando:

**Primero:** Que ha leído el informe de tesis, donde consta que el estudiante en mención realizó la investigación de rigor, atendiendo a un método y técnicas propias de su campo.

**Segundo:** Que ha realizado todas las correcciones que le fueron planteadas en su oportunidad.

**Tercero:** Que dicho trabajo reúne las calidades necesarias de una investigación de doctorado.

### Por tanto,

En su calidad de Director de Tesis, emite DICTAMEN FAVORABLE para que continúe con los trámites de rigor.

Guatemala, 10 de marzo de 2014.

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

Doctor Jesus de la Cruz Escoto  
Director de Tesis

Cc/estudiante  
Archivo



# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## APROBACIÓN DE REVISOR DE TESIS

### El Director del Programa de Doctorado en Investigación Social

Virtud que el estudiante Dieter Hasso Lehnhoff Temme ha finalizado su informe de tesis doctoral, de acuerdo al dictamen favorable emitido por su asesor, doctor Jesus de la Cruz Escoto,

ACUERDA:

Nombrar al doctor Julio César Díaz Argueta como REVISOR de dicho trabajo, debiendo emitir dictamen conjunto con el Dr. Jesús de la Cruz Escoto después de su lectura.

Guatemala, 7 de abril de 2014

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

Vo.Bo. Dr. Carlos Interiano  
Director del Programa

Cc/estudiante  
Dr. Julio César Díaz  
Archivo



# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## DICTAMEN DE COMITÉ DE TESIS DOCTORAL

Nombre del Estudiante: Dieter Hasso Lehnhoff Temme

Título de la tesis: "Derechos de autor en materia musical en Guatemala"

El Comité de Tesis,

### Considerando:

**Primero:** Que ha leído el informe de tesis, donde consta que el estudiante en mención realizó la investigación de rigor, atendiendo a un método y técnicas propias de su campo.

**Segundo:** Que ha realizado todas las correcciones que le fueron planteadas en su oportunidad.

**Tercero:** Que dicho trabajo reúne las calidades necesarias de una investigación de doctorado.

**Por tanto,**

En su calidad de Comité de Tesis, emite DICTAMEN FAVORABLE para que continúe con los trámites de rigor.

Guatemala, 09 de Junio del 2014

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

Dr. Jesús de la Cruz Escoto  
Director de Tesis

Cc/estudiante  
Archivo

Dr. Julio César Díaz Argueta  
Revisor de Tesis



# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## DICTAMEN DE DIRECTOR DE DOCTORADO EN INVESTIGACIÓN SOCIAL

Nombre del Estudiante: Dieter Hasso Lehnhoff Temme

Título de la tesis: "Derechos de autor en materia musical en Guatemala"

El Director del Programa de Doctorado en Investigación Social,

### Considerando:

Que ha tenido a la vista los dictámenes del Director de Tesis y Comité de Tesis, respectivamente, donde se hace constar que el estudiante en mención ha llenado los requisitos académicos de su Tesis Doctoral, cuyo título se hace constar en este documento.

### Por tanto,

Extiende el presente Dictamen que faculta al interesado para que realice los pagos de rigor y demás trámites administrativos previos a fijar la fecha para realizar la Defensa de su Tesis.

Nombra como miembros del Tribunal de Graduación a los profesionales siguientes:

Doctor Jesús de la Cruz (Director)

Doctor Julio César Díaz Argueta (Revisor)

Doctor Carlos Interiano (Vocal)

Guatemala, 21 de Julio de 2014

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

Dr. Carlos Interiano  
Director Programa de Doctorado

Cc/estudiante  
Archivo





# UNIVERSIDAD PANAMERICANA

## ORDEN DE IMPRESIÓN DE TESIS DOCTORAL

Nombre del Estudiante: Dieter Hasso Lehnhoff Temme

**Título de la tesis:** "Derechos de autor en materia musical en Guatemala"

El Decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación,

### Considerando:

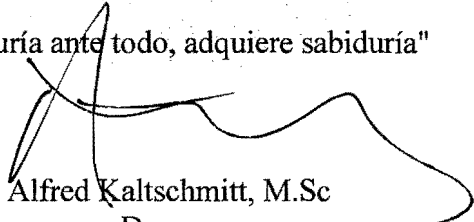
Que ha tenido a la vista los dictámenes del Director de Tesis, Comité de Tesis y del Director del Programa de Doctorado en Investigación Social, respectivamente, donde hacen constar que el estudiante en mención ha llenado los requisitos académicos de su Tesis Doctoral, cuyo título se hace constar en el informe de investigación.

### Por tanto,

Autoriza la impresión de dicho documento en el formato y características que están establecidas para este nivel académico.

Guatemala 31 de Julio de 2014

"Sabiduría ante todo, adquiere sabiduría"

  
Alfred Kaltschmitt, M.Sc  
Decano

Cc/estudiante  
Archivo

## **Dedicatoria**

*A Cristina, Sebastián, Gabriela, Fernando y Estefanía*

## **Agradecimientos**

A mis difuntos padres, Hasso Lehnhoff Pommée y Alice Temme Müller de Lehnhoff.

A mis maestros, en orden cronológico:

Gerhart Müller, Franz Koch, Franz Rosenstein, Lilly Plass-Rieser, José Santos Paniagua, Santiago Sanz-Benito, Horst Eichler, Werner Götz, Jürgen Hensch, Hildburg Janssen, Harold Blanchard;

Zdenka Gruber, Sylvija Kramer, Josef Maria Horváth, Hermann Kienzl, Klaus Ager, Cesar Bresgen, Helmut Eder, Gerhard Wimberger, Dr. Friedrich C. Heller;

Dr. Cyrilla Barr, Dr. Conrad Bernier, Dr. Helmut Braunlich, Dr. Emma Garmendía, Dr. Ruth Steiner, Dr. Robert Ricks, Dr. Robert M. Stevenson, Dr. Paul Taylor, Donald Thulean;

Dr. Jesús de la Cruz Escoto, Dr. Julio César Díaz Argueta, Dr. Enrique Gordillo Castillo, Dr. Jorge Luis de León Arana, Dr. Oscar Guillermo Peláez Almengor.

Y a mis mentores:

William R. Swezey, Dr. Antonio Gallo Armosino SJ, Mons. Luis Manresa Formosa SJ, Dr. José López-Calo SJ, Dr. Emilio Casares Rodicio, Dr. Robert B. MacVean, y Dr. Christopher H. Lutz.

## Tabla de contenido

Índice de contenidos	vii
Índice de tablas	xiv
Índice de ilustraciones	xv
Abreviaturas	xvi
Resumen ejecutivo	xviii

## Índice de contenidos

### Parte I

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
---------------------	----------

### Capítulo 1

<b>Introducción a la Investigación</b>	<b>1</b>
1.1 Planteamiento del problema	2
1.2 Antecedentes	3
1.3 Definición del problema	6
1.4 Delimitación del estudio	7
1.5 Justificación	7
1.6 Objetivos	8
1.7 Hipótesis de trabajo	9

### Capítulo 2

<b>Marco Metodológico</b>	<b>10</b>
2.1 Características del área de investigación	10
2.2 Consideraciones epistemológicas	11
2.3 Investigación documental	13
2.3.1 Fuentes primarias	14
2.3.2 Fuentes secundarias	15
2.4 Investigación de la opinión pública	15
2.4.1 La muestra de población	17
2.4.2 Las variables y sus indicadores	18

2.4.3	Recolección de datos cuantitativos	20
2.4.4	Los instrumentos	21
2.4.5	El análisis estadístico	21
2.5	Investigación cualitativa	22
2.5.1	Las categorías de análisis y su teorización	24
2.5.2	Las personas bajo estudio	26
2.5.3	Muestra cualitativa	26
2.5.4	Recolección de datos cualitativos	29
2.5.4.1	La observación	32
2.5.4.2	Entrevista a profundidad	34
2.5.4.3	Grupos focales	37
2.5.4.4	Estudio de casos	38
2.5.4.5	Historias de vida	39
2.5.5	Interpretación de datos cualitativos	39
2.5.6	Archivo de datos recaudados	43
2.5.7	Confirmación y prueba de datos	44

## **Parte II**

<b>Marco Teórico</b>	46
----------------------	----

### **Capítulo 3**

<b>Derechos de Autor, Derechos Conexos y Gestión Colectiva</b>	46
3.1 Breve reseña histórica	47
3.2 Corrientes de pensamiento	48
3.3 Gestión colectiva del derecho de autor y derechos conexos	49
3.4 Derechos de autor	50
3.4.1 Dominio público	51
3.5 Derechos conexos	52
3.5.1 Gestión colectiva	53
3.6 Diferencias entre el derecho latino y el <i>copyright</i>	58
3.7 La ley estadounidense de copyright de 1976	60

3.7.1 <i>Copyright</i> para grabaciones sonoras	61
3.8 Breve crónica legislativa en Guatemala	62

## **Capítulo 4**

### **Organizaciones, Tratados y Teorías** 64

4.1 Organización Mundial de la Propiedad Intelectual	64
4.2 Tratados internacionales vigentes	65
4.2.1 Convenio de Berna	66
4.2.2 Convención de Roma	69
4.3 Contracorrientes: un mundo sin derechos de autor	62

## **Capítulo 5**

### **Literatura sobre Derechos de Autor en Guatemala** 74

5.1. Libros	74
5.2. Actas	76
5.3. Tesis	77

## **Capítulo 6**

### **La música como comunicación** 79

6.1 Definición de comunicación	79
6.2 Definición de música	80
6.3 Actores y agentes en la sociedad	86
6.3.1 Compositor	87
6.3.2 Autor	91
6.3.3 Editor	92
6.3.4 Arreglista	94
6.3.5 Intérprete	95
6.3.6 Público	98
6.4 Medios de comunicación	103
6.4.1 La radiodifusión	103
6.4.2 La televisión	105

6.4.2.1 Internet	107
6.4.3 Consumo de música	108
6.4.3.1 Espectáculos en vivo	109
6.4.3.2 Teatro, danza, cine	110
6.4.3.3 Ambientes musicales	112
6.4.3.4 Consumo por Internet y nuevos medios	113
<b>Capítulo 7</b>	
<b>Sociedades de gestión colectiva en Guatemala</b>	116
7.1 Acuerdos internacionales sobre propiedad intelectual y derechos de autor	116
7.2 Entidades	118
7.2.1 Asociación de Autores y Compositores AGAYC	119
7.2.2 Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala	121
7.2.3 Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales	123
MUSICARTES	
7.2.4 Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO	124
<b>Capítulo 8</b>	
<b>Transgresiones al derecho de autor</b>	127
8.1 Piratería, plagio, imitación, falsificación	127
8.1.1 Tipos de piratería	128
8.1.2 Infracción al Derecho de Autor	130
8.1.3 Recursos legales de los titulares del derecho	130
8.2 Teorías sobre el papel del Estado	132
8.3 Estado y Derechos de Autor	136

## Parte III

### Presentación de resultados

#### Capítulo 9

<b>Resultados</b>	138
9.1. Música popular en Guatemala	138
9.1.1 La marimba	139
9.1.2 Música ligera	159
9.1.3 La canción	160
9.1.3.1 Canción regional	161
9.1.3.2 Canción popular ligera	165
9.1.3.3 Canción de protesta	169
9.1.3.4 Canción infantil	170
9.1.4 Marchas fúnebres de Semana Santa	175
9.1.5 Rock nacional y afines	177
9.2 Actores y agentes de la industria musical en Guatemala	180
9.2.1 Compositores	180
9.2.1.1 Compositores académicos	180
9.2.1.2 Compositores marimbistas	184
9.2.1.3 Cantautores	187
9.2.2 Autores	188
9.2.3 Editores	188
9.2.4 Arreglistas	189
9.2.5 Intérpretes y ejecutantes	191
9.2.6 Productores	191
9.2.7 Público	192
9.3 Medios de comunicación electromagnética en Guatemala	193
9.3.1 La radio	194
9.3.2 La televisión	199
9.4 Sociedades de gestión colectiva en Guatemala	202
9.4.1 Asociación de Autores y Compositores AGAYC	202



9.4.2 Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala	204
9.4.3 Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales	
MUSICARTES	206
9.4.4 Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria	
Fonográfica y Afines	207
9.5 Eficacia de las sociedades	211
9.5.1 Fundamentos legales	212
9.5.2 Organización, integración, dirección	212
9.6 Registro de autores, compositores, productores e intérpretes	214
9.7 Registro de obras y fonogramas	221
9.8 Protección	226
9.9 Monitoreo	228
9.10 Recaudación	231
9.11 Distribución a afiliados nacionales	235
9.12 Pagos al exterior	236

## **Capítulo 10**

<b>Conclusiones y recomendaciones</b>	236
10.1 Conclusiones	239
10.2 Recomendaciones	244

## **Parte IV**

<b>Referencias y Anexos</b>	247
-----------------------------	-----

<b>11. Referencias</b>	247
------------------------	-----

11.1 Fuentes documentales primarias	247
11.1.1 Leyes	247
11.1.2 Convenios internacionales	247
11.1.3 Actas	247
11.1.4 Estatutos de entidades similares en otros países	248
11.1.5 Estatutos de entidades guatemaltecas	248
11.1.6 Documentos de archivo	248

11.2 Fuentes documentales secundarias	249
11.2.1 Libros	249
11.2.2 Artículos	252
11.2.3 Tesis	254
11.2.4 Enlaces y páginas web	255
<b>Anexos</b>	257
1. Disposiciones de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma) (1961) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC	258
2. Disposiciones del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1971) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC	264
3. Acuerdo Gubernativo 233-2003, Capítulos 1 a 4, 6	296
4. Formularios de registro MUSICARTES	311
5. Formato de registro y resumen de observación cualitativa	313

## Índice de Tablas

1. Variables y sus indicadores	18
2. Operacionalización de la variable independiente	19
3. Operacionalización de la variable dependiente	19
4. Categorías de análisis	24
5. Categoría de análisis: Recaudación	25
6. Tipos de preguntas	36
7. Preguntas adicionales empleadas en la investigación	36
8. Diferencias entre el derecho latino y el <i>copyright</i>	59
9. Acuerdos sobre propiedad intelectual	117
10. Tratados internacionales ratificados por Guatemala	118
11. Canciones infantiles de cinco compositores	174
12. Marchas fúnebres de dos compositores	176
13. Músicos académicos y sus marchas fúnebres	177
14. Compositores académicos en Guatemala	183
15. Grupos corporativos, frecuencias y estaciones	196
16. Tarifas por spots radiales	196
17. Cobertura de La Red en el interior	197
18. Emisoras que difunden también por Internet	198
19. Empresas que ofrecen servicio de cable	201
20. Cadenas de restaurantes que firmaron	209
21. Registro de obras en los diferentes géneros musicales	226
22. Porcentajes retenidos y pagados por AEI-Guatemala	236

## Índice de ilustraciones

1. Mapa conceptual: Gestión del proceso de investigación cualitativa	34
2. Autorización para operar extendida a AEI-Guatemala por el Registro de la Propiedad Intelectual	122
3. Autorización para operar extendida a AGINPRO	125
4. Domingo Bethancourt	148
5. Sebastián Hurtado	149
6. Benedicto Ovalle	151
7. José Ernesto Monzón	161
8. Dolores Batres de Zea	172
9. Paco Pérez	186
10. Requisitos para ingresar como miembro a AEI-Guatemala	216
11. Datos biográficos requeridos por AEI-Guatemala para ingresar	217
12. Solicitud para ingresar como miembro a AEI-Guatemala	218
13. Declaración de herederos AEI-Guatemala	219
14. Formulario de declaración de obras AEI-Guatemala	222
15. Formato de registro en línea de fonogramas en MUSICARTES	224
16. Formato de monitoreo de AEI	230
17. Tarifas de AGINPRO en el Diario de Centroamérica	233

## Abreviaturas

ADPIC	Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio
AEI	Asociación de Autores, Editores e Intérpretes
AEPO	Asociación de Organizaciones Europeas de Artistas Intérpretes
AGAYC	Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores
AGINPRO	Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines
AIE	Sociedad de Artistas Intérpretes y Ejecutantes de España
AM	Amplitud modulada
ASCAP	American Society of Composers, Authors and Publishers
BIEM	Bureau International de Sociétés gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique (Oficina Internacional de Derechos de Grabación y Reproducción Mecánica)
BIRPI	Oficinas Internacionales Reunidas para la Protección de la Propiedad Intelectual
Bis	Segunda parte de un artículo legal
BMI	Broadcast Music, Inc.
CISAC	Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores
COGUAMUS	Consejo Guatemalteco de la Música
DIDECA	Discos de Centroamérica
FILAIE	Federación Ibero Latinoamericana de Intérpretes
FIM	Federación Internacional de Músicos
FM	Frecuencia Modulada
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanischer Vervielfältigungsrechte (Sociedad de Derechos de Ejecución Musical y de Reproducción Mecánica)
IFRRO	Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción
IFPI	Federación Internacional de Industrias Fonográficas

IIJ	Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Rafael Landívar
IMUS	Instituto de Musicología “Luis Manresa Formosa, SJ” de la Universidad Rafael Landívar
MUSICARTES	Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
PIB	Producto interno bruto
SADAYC	Sociedad Argentina de Autores y Compositores
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores de España
SIECA	Secretaría de Integración Económica Centroamericana
Ter	Tercera parte de un artículo legal
TGW	La Voz de Guatemala
TGQ	La Voz de Quetzaltenango
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UDA	Unidad de Derecho de Autor
UFM	Universidad Francisco Marroquín
UPANA	Universidad Panamericana
URL	Universidad Rafael Landívar
USAC	Universidad de San Carlos de Guatemala
UHF	Ultra High Frequency (frecuencia ultra aguda)
UVG	Universidad del Valle de Guatemala
WIPO	World Intellectual Property Organization (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI)

## **Resumen ejecutivo**

En la actualidad, la música tiene el más amplio uso cotidiano en todos los segmentos sociales. Desde el advenimiento de las grabaciones sonoras, particularmente las digitales, su uso se ha generalizado. La música es hoy más que en cualquier otro período histórico una poderosa herramienta de comunicación y persuasión.

Los autores, compositores, productores de fonogramas, arreglistas, intérpretes y artistas ejecutantes que generan las piezas u obras musicales tienen la opción y el derecho de devengar retribuciones por su trabajo, a través de las sociedades de gestión colectiva que funcionan a nivel internacional. Estas entidades de derecho privado que se apoyan en los tratados internacionales y las leyes nacionales tienen la potestad de recaudar los montos a los usuarios y los distribuyen entre los titulares del derecho de autor y derechos conexos. Sin embargo, muchas de las empresas y establecimientos que utilizan la música cotidianamente de una u otra manera no cumplen con la ley, que les exige que realicen los pagos que por derecho corresponden a los creadores de la música.

El problema planteado se define desde sus antecedentes, ofreciendo un diagnóstico en el particular contexto estudiado. Se define la delimitación del estudio, su justificación y sus objetivos tanto generales como específicos, y estableciendo una hipótesis de trabajo. El método que se utilizó de acuerdo a las características del área de investigación fue multimodal, imponiéndose una estricta vigilancia epistemológica para garantizar la veracidad de los conocimientos obtenidos.

La metodología incluyó la investigación documental de fuentes primarias y secundarias, relacionando los hechos por medio de inferencias. También se recurrió a la investigación cuantitativa, definiendo una muestra poblacional para obtener datos sobre las variables y sus indicadores de medición previamente definidas. Para la recolección de datos cuantitativos se diseñaron instrumentos consistentes en encuestas y cuestionarios que luego se sometieron al análisis estadístico. La investigación cualitativa sobre categorías de análisis debidamente teorizadas se realizó con las personas bajo estudio por medio de técnicas de recolección cualitativa, específicamente la observación, entrevistas a

profundidad, grupos focales, historias de vida y casos. La interpretación de los datos cualitativos con las herramientas propias del método llevó a los resultados que se presentan en el capítulo correspondiente. Como innovación metodológica se recurrió al análisis musical y a la descripción organológica para completar la comprensión de aspectos específicos del tema.

La segunda parte, que constituye el Marco Teórico, está dedicada a la definición de los aspectos teóricos relacionados con el problema. Se definen los conceptos de derechos de autor, derechos conexos y gestión colectiva iniciando con una breve reseña histórica, exponiendo varias corrientes de pensamiento, comparando entre el derecho latino y el *copyright* y explorando las implicaciones que tienen el Internet y las nuevas tecnologías para el problema. Se exploran las estructuras de las organizaciones, los tratados internacionales y las teorías, partiendo de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y revisando los tratados internacionales vigentes como el Convenio de Berna y la Convención de Roma, no sin considerar las contracorrientes que abogan por un mundo sin *copyright* o derechos de autor. La literatura revisada incluyó actas, leyes, libros, artículos especializados y tesis.

Siendo la música el parámetro de más importancia en el problema planteado, se define como una herramienta de comunicación en la que intervienen diversos actores y agentes en la sociedad como el compositor, el autor o letrista, el intérprete, el productor y el público consumidor. A estos se añaden dos categorías previamente ignoradas, el investigador y el arreglista.

Los medios de comunicación que difunden la música y que por lo tanto están afectos a los derechos mencionados son la radiodifusión nacional y local, así como también por Internet; la televisión nacional y local, por cable y por Internet. Otra actividad extensa que afecta el problema es el consumo de música tanto en espectáculos en vivo como en cine, teatro y danza, así como los ambientes musicales en establecimientos como restaurantes, bares, supermercados, tiendas por departamentos y centros comerciales.



Las sociedades de gestión colectiva son las entidades que regulan la recaudación tanto como la distribución de regalías. En Guatemala ha habido varias asociaciones que desempeñan la dicha función. Su responsabilidad ha sido la recaudación de regalías y su consiguiente distribución a los titulares del derecho de autor y derechos conexos, procesos que se estudian a fondo en la presente investigación. Se exponen las características de las que han estado activas en el país, que son la Asociación de Autores y Compositores –AGAYC–, la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes –AEI-Guatemala–, la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales –MUSICARTES–, y la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines –AGINPRO–.

Uno de los aspectos más críticos del uso de la música lo constituyen las transgresiones al derecho de autor como lo son la piratería, el plagio, la imitación y la falsificación, las cuales son definidas con precisión, ofreciendo también recursos legales para la defensa de los titulares del derecho de autor y derechos conexos. En vista de que el Estado tiene un papel fundamental en la reglamentación del tema, se examinan diversas teorías sobre el papel del Estado y su relación con los Derechos de Autor. Los resultados de la investigación en cuanto a la eficacia de la gestión y la recaudación se apoyan en las categorías de análisis, incluyendo fundamentos legales, efectividad administrativa, registro y protección de obras y titulares, y los sistemas de monitoreo, recaudación y distribución de regalías.

Finalmente, se llega a conclusiones a partir de los resultados, ofreciendo algunas recomendaciones que pueden ayudar a la resolución de diversos aspectos de la problemática estudiada. Esto incluye lo relacionado con la ratificación de convenios y convenciones internacionales tanto como con la legislación nacional, el estado actual de la protección de las obras musicales y sus autores —tanto en la emisión radial y televisiva como en la reproducción en establecimientos comerciales— y la utilización publicitaria indebida. También se hacen recomendaciones para el control de la piratería, particularmente la venta de discos compactos de reproducción ilícita.

# **Parte I**

## **Introducción**

### **Capítulo 1**

#### **Introducción a la Investigación**

En la actualidad, la música en alguna de sus múltiples manifestaciones está presente en todos los aspectos de la vida cotidiana, ya sea en el hogar, la oficina, el automóvil, el supermercado o la sala de conciertos. En épocas pasadas no se escuchaba tanta música como hoy en día, y no era tan sencillo como hoy poder disfrutar de alguna melodía. Pero hay que tener presente que la música no surge tan fácilmente como puede parecer: para la elaboración y difusión de cada composición se requiere creatividad, trabajo intenso, intuición y experiencia. Este esfuerzo creativo representa una propiedad intelectual, y como tal tiene un valor.

¿De qué manera está protegida esta propiedad intelectual, y qué es lo que protege a los compositores de la amenaza del plagio, de las copias ilícitas y otros usos indebidos de su obra? La respuesta está en el derecho de autor, según el cual los autores de las obras tienen la potestad de decidir sobre la manera de difundirlas, tanto como poseen el derecho de percibir ingresos por su trabajo creativo.

El objetivo de la presente investigación es conocer a fondo la situación de los derechos de autor en materia musical en Guatemala, tanto en el ámbito legal como en la realidad social dentro de los grupos de personas beneficiadas o afectadas por el mismo. El objetivo específico es proporcionar insumos teóricos para desarrollar propuestas de políticas públicas y proyectos de ley, así como propiciar el establecimiento de mecanismos para regular esta situación que se encuentra fuera de control.

La presente investigación se refiere a la base legal del problema de la gestión, administración, recaudación y distribución de compensaciones monetarias por concepto de derechos de autor, explorando los antecedentes de la gestión colectiva tanto a nivel internacional como en Guatemala, antes de enfocarse en el estudio de las sociedades de esta naturaleza que actualmente existen en el país. Asimismo, se explora la vertiente musical. Se definen los principales conceptos y los actores en la sociedad, así como las diferentes maneras de integrar la música a la vivencia cotidiana.

La investigación es de relevancia y pertinencia para la propuesta de soluciones administrativas que a su vez podrán incidir en la mediación de conflictos y el control del uso ilícito de obras musicales como la piratería que en Guatemala ha tomado proporciones alarmantes en detrimento del trabajo de los compositores, productores, arreglistas e intérpretes musicales. Este aspecto práctico ubica a la presente investigación dentro del paradigma epistemológico socio-crítico, que busca soluciones prácticas a los problemas sociales estudiados.

El enfoque metodológico de la investigación fue multimodal o mixto, utilizándose investigación documental a la vez que metodología cualitativa para otorgar profundidad y riqueza al estudio, con el complemento de metodologías cuantitativas consistentes en la medición y el análisis estadístico de variables.

## **1.1 Planteamiento del problema**

En Guatemala se cuenta con una legislación que apoya estos derechos: la Constitución Política de la República de Guatemala "...reconoce y protege el derecho de autor como un derecho inherente a la persona humana, garantizando a sus titulares el goce de la propiedad exclusiva de su obra, de conformidad con la ley y los tratados internacionales de los cuales la República de Guatemala es parte." (Decreto ley 33-98, primer considerando). La gestión individual de las regalías que le corresponden al compositor parece simple; no obstante, considerando la enorme multiplicidad que se observa en el consumo de la música es prácticamente imposible llevarla a cabo en solitario. Por esa razón, los autores de obras musicales (tanto compositores como autores de letras y editores de música) pueden

asociarse a entidades que gestionan en forma colectiva la cobranza y distribución de regalías por concepto de derechos de autor que les corresponden a sus asociados. Estas entidades son las llamadas sociedades de gestión colectiva. De acuerdo con la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos de la República de Guatemala, las sociedades de gestión colectiva tienen las siguientes atribuciones:

1. Representar a sus socios ante las autoridades judiciales y administrativas del país, en todos los asuntos de interés general y particular para los mismos, salvo que los socios decidieran ejercer por su parte las acciones que correspondan por la infracción de sus derechos;
2. Negociar con los usuarios las condiciones de las autorizaciones para la realización de actos comprendidos en los derechos que administren y la remuneración correspondiente, y otorgar esas autorizaciones;
3. Recaudar y distribuir a sus socios, las remuneraciones provenientes de los derechos que les corresponden. Para el ejercicio de esta atribución las asociaciones serán consideradas mandatarias de sus asociados por el simple acto de afiliación a las mismas.
4. Celebrar convenios con sociedades de gestión colectiva extranjeras de la misma actividad o gestión;
5. Representar en el país a las sociedades extranjeras con quienes tengan contrato de representación, ante las autoridades judiciales y administrativas, en todos los asuntos de su interés, estando facultadas para comparecer a juicio en su nombre.
6. Velar por la salvaguarda de la tradición intelectual y artística nacional. (Decreto ley 33-98, Art. 115)

## **1.2 Antecedentes**

Las sociedades de gestión colectiva se encargan de administrar la explotación de obras musicales en los rubros de distribución comercial de grabaciones en soportes diversos, la representación en vivo, la radiodifusión y, en la actualidad, la nueva modalidad de distribución informática. En España este papel lo ha desempeñado desde 1932 la Sociedad General de Autores de España, denominada desde 1996 Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que "...ha establecido un funcionamiento de gran eficacia, beneficiando a compositores, editores, arreglistas e intérpretes con las regalías contempladas por la ley y sus reglamentos." (González, 1999:1046)

En Alemania el mismo papel es desempeñado por la *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanischer Vervielfältigungsrechte* (Sociedad de Derechos de Ejecución Musical y de Reproducción Mecánica – GEMA –) cuyos orígenes se remontan a 1903 y que actualmente se basa en la ley de derechos de autor de 1965 que también sirvió de modelo para el diseño de la mencionada sociedad española SGAE. En Argentina los derechos de los autores son defendidos por la Sociedad Argentina de Autores y Compositores –SADAYC– y en los Estados Unidos por la *American Society of Composers, Authors, and Publishers* –ASCAP– (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores), *Broadcasting Music, Inc.* (Música de difusión) –BMI– y diversas otras sociedades que funcionan de acuerdo al área a la que pertenecen las diferentes obras.

En la actualidad, cada país tiene su sociedad de gestión colectiva, y la mayoría está asociada a dos organizaciones internacionales: la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores –CISAC– y el *Bureau International de Sociétés gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique* –BIEM–, ambas con sede en París.

No obstante los importantes avances en materia de legislación de derechos de autor, hacia 2007 la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores –AGAYC–, hasta entonces encargada de la recolección y distribución de regalías, entró en crisis cuando la junta directiva presidida por José Lino Valenzuela tuvo que enfrentar acusaciones de malversación y retención indebida de fondos captados por concepto de regalías por derechos de autor a entidades extranjeras. Como consecuencia la asociación fue despojada de sus atribuciones de recolección y distribución de regalías por el Ministerio de Economía. Esta función fue reclamada entonces por nuevas asociaciones integradas principalmente por músicos del ambiente de la música pop y rock.

Una de estas nuevas sociedades de gestión colectiva pasó a denominarse Asociación de Autores, Editores e Intérpretes –AEI-Guatemala–, y desde su fundación ha contado con el apoyo y la protección del Ministerio de Cultura y Deportes. El conflicto entre ambas asociaciones afectó a numerosas familias de asociados de AGAYC que por un tiempo dejaron de percibir regalías. El problema fue resuelto en sus aspectos legales y sociales; en

la actualidad, después de una etapa de transición e indefinición en el manejo de regalías que se estudió en detalle en la presente investigación, se ha llegado a establecer mecanismos cuyo grado de eficacia se mide en el presente estudio. A su vez, surgieron también la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales –MUSICARTES– y la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines –AGINPRO–.

Las tres nuevas entidades han implementado los mecanismos que les asigna la ley para la recaudación y distribución de regalías, pero su gestión aún se encuentra en las etapas preparatorias. Si bien han logrado cumplir con el mínimo exigido por los tratados internacionales y las leyes nacionales, un gran porcentaje de usuarios todavía escapa al pago de regalías. Para los autores, compositores, intérpretes y productores nacionales el panorama se ve poco alentador, ya que la música guatemalteca está siendo desplazada del uso común en muchos ámbitos. Como consecuencia, la gran mayoría no percibe remuneración alguna por regalías, lo cual desincentiva la creación musical nacional.

En Guatemala se fundó la primera asociación de esta naturaleza en 1951-52, cuando un grupo de compositores se unió con el objeto de establecer una entidad que salvaguardara los derechos de los creadores de obras musicales. Al año siguiente, "...el 5 de agosto de 1952 fueron aprobados los estatutos de la entidad. Así dio inicio en forma constitucional la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores." (Tánchez, 1998:76)

Los actores principales en esta iniciativa fueron el marimbista de amplia trayectoria Pastor Gabriel Mencos, así como Rafael Castellanos Mendoza, arreglista y exitoso compositor de música ligera, y los pianistas y compositores clásicos Raúl Paniagua y Miguel Sandoval, quienes regresaban al país después de haber desarrollado importantes carreras internacionales. Esta sociedad de gestión colectiva recibió el nombre de Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores –AGAYC–, y fue la encargada de proteger los derechos de los compositores asociados por más de cinco décadas. Entre sus miembros predominaron músicos del ámbito popular y específicamente de la marimba, cuyas composiciones se difundían por la radio y en discos de acetato de 45 revoluciones. La AGAYC recolectaba y distribuía remuneraciones por difusión radial y por reproducción en

los aparatos llamados *rockolas* que proveían el fondo musical en comedores, cantinas y otros establecimientos de distracción y entretenimiento.

Su gestión pasó por numerosas fases, llegando a beneficiar a los autores de música popular guatemalteca a través de la recolección y distribución de regalías (es decir, la participación de un autor en los ingresos generados por su obra) por concepto de explotación en la difusión radial, grabación de discos, reproducción mecánica y otros. De alrededor de quinientos asociados, solamente un número reducido generaba regalías con sus obras de índole popular que gozaban de aceptación entre el público mediático, y "...a pesar de que el país cuenta con muchos compositores de música ligera, son pocos los que han podido penetrar en la conciencia del pueblo para lograr que su música se popularice." (Tánchez, 1998:90)

### **1.3 Definición del problema**

La relativa ineficacia en la recolección y distribución de regalías por derechos de autor en Guatemala se debe a varios factores incluyendo la carencia de sistemas eficaces de control de la comercialización de obras en materia musical. El tema de la gestión colectiva de regalías tanto nacionales como extranjeras en Guatemala adquirió una vigencia aún mayor a través de las condiciones que planteaba la adhesión del país al Tratado de Libre Comercio TLC.

Ello motivó una reformulación de la legislación en materia de derechos de autor, que quedó plasmada en el ya citado Decreto 33-98 Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, al cual se hicieron posteriores reformas en el Decreto 56-2000. Dada la importancia de la producción musical tanto a nivel audio como audiovisual en la actualidad y su constante distribución por medios comerciales e informáticos, es necesario conocer el estado de la cuestión en Guatemala con el objeto de proponer mejoras en el funcionamiento del sistema con apego a la Ley y los convenios internacionales. El problema investigado incluyó la función y relación específica de estas entidades entre sí en Guatemala, así como el beneficio o perjuicio que a través de su gestión se manifiesta en asociados, usuarios, entidades y toda persona o grupo relacionado con esa actividad.

#### **1.4. Delimitación del estudio**

El Problema Objeto de Investigación estuvo delimitado geográficamente a cuatro instituciones localizadas en la Ciudad de Guatemala. La investigación se llevó a cabo en el contexto de las entidades que han participado en el proceso: Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores, 14 calle y 11 Avenida zona 1; Asociación de Autores, Editores e Intérpretes (Antiguo Palacio de Correos, 7ª Avenida y 12 calle zona 1, luego 6ª calle 6-38 zona 9, Edificio Tívoli Plaza, 9º nivel); Ministerio de Cultura y Deportes, Palacio Nacional de la Cultura, Plaza de la Constitución, zona 1; la Dirección de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía, 7ª Avenida y 3ª calle, zona 9; y MUSICARTES / AGINPRO, 19 calle 0-09 zona 15, Vista Hermosa II. La delimitación temporal abarcó desde el inicio de la investigación en Julio de 2012, hasta la presentación y defensa de la tesis doctoral en 2014. La delimitación teórica abarca los aspectos sociales, jurídicos, comerciales y artísticos del tema planteado.

#### **1.5 Justificación**

A pesar de contarse con varias tesis de licenciatura sobre el tema de los derechos de autor en general, no se había llevado a cabo hasta ahora una investigación que tomara en cuenta los desarrollos más recientes para conocer el fenómeno específicamente desde el punto de vista del área musical y poder proponer cambios y derivar planes de acción.

En cuanto a su fundamento epistemológico, la presente investigación se ubicó dentro del paradigma socio-crítico, que se sirve de elementos tanto empíricos como interpretativos para conocer a profundidad el objeto y así llegar a formular propuestas e incidir en el cambio para resolución del problema estudiado. La fundamentación epistemológica se elabora con más detalle en el Capítulo 2.

Efectivamente, el estudio se enfoca en una situación que exige solución, especialmente tomando en cuenta la coyuntura de la mencionada crisis que se vivió en años recientes, con la reciente descalificación de la Asociación de Autores y Compositores como sociedad de gestión colectiva y el surgimiento de nuevos entes que se han formado, los cuales están



asumiendo ese papel. El tema es de relevancia para los grupos y personas que resultan directamente beneficiadas o afectadas por la gestión colectiva, ya que se logra conocer la manera en que se recaudan las regalías y se establecerán maneras de optimizar ese procedimiento. En ese sentido tiene implicaciones prácticas, ayudando a resolver un problema real. Más allá de esto, tiene pertinencia para los esfuerzos que habrán de hacerse para afrontar la piratería que afecta tanto la actividad musical como también la reputación del país en el marco de acuerdos internacionales que tomen en cuenta los derechos de propiedad intelectual.

En cuanto a su utilidad metodológica, en vista de que se utilizó un enfoque multimodal con elementos tanto cuantitativos como cualitativos aunados a la interpretación e inferencia de fuentes documentales, se hace una propuesta metodológica relevante en cuanto a la combinación de diferentes enfoques. La investigación es de utilidad y beneficio en la propuesta de formulación de reglamentos y procedimientos administrativos actualizados que regulen el tema en el país.

## **1.6 Objetivos**

### **1.6.1 Objetivos generales**

Evaluar la situación de los derechos de autor y conexos en materia musical, tanto en el ámbito legislativo como en relación a las sociedades de gestión colectiva en Guatemala.

### **1.6.2 Objetivos específicos**

1.6.2.1 Interpretar la actual regulación legal y administrativa de la actividad cultural y comercial de la creación y difusión de obras musicales, sin cuyo funcionamiento óptimo no es posible participar del cada vez más intenso intercambio internacional de fonogramas.

1.6.2.2 Contrastar la postura de los miembros beneficiados o afectados con respecto a la gestión de las sociedades de gestión colectiva activas en el país.

- 1.6.2.3 Analizar la función y relación específica de las entidades de gestión colectiva entre sí, así como el beneficio o perjuicio que a través de su gestión se manifiesta en asociados, usuarios, entidades y toda persona o grupo relacionado con esa actividad.
- 1.6.2.4 Evaluar el estado de la producción musical y su distribución por medios comerciales e informáticos desde el punto de vista de los derechos de autor y derechos conexos.
- 1.6.2.5 Proponer enmiendas y mejoras al actual sistema de recaudación y distribución de regalías a través del desarrollo de propuestas y proyectos de ley, propiciando el establecimiento de mecanismos para regular la situación.

## **1.7 Hipótesis de trabajo**

Se planteó una hipótesis que establece relaciones de causa-efecto, afirmando la relación entre variables medibles cuantitativamente: “La falta de eficacia en la protección de obras musicales y en la distribución de regalías por derechos de autor y derechos conexos en Guatemala incide negativamente en el trabajo de compositores, autores, arreglistas e intérpretes.” La hipótesis está referida a una situación real, es decir, la situación actual de los derechos de autor en Guatemala; sus variables fueron formuladas de manera precisa, relacionándolas en forma lógica y verosímil. Tanto las variables como las categorías de análisis son observables y tienen referentes reales. Desde su formulación, la hipótesis consideró las técnicas o herramientas de investigación que se aplicarían posteriormente, para verificarla.

La hipótesis inicial fue comprobada por la investigación, y las hipótesis de trabajo de la parte cualitativa que se fueron formulando conforme fue avanzando el proceso de investigación cualitativa sirvieron para profundizar y aprehender el problema en toda su complejidad.

# Capítulo 2

## Marco Metodológico

El sujeto de la presente investigación es la protección jurídica y económica (o la falta de la misma) de los derechos de autor en materia musical en Guatemala. La dificultad del problema residió en determinar de qué manera se realizan estas gestiones, si benefician o afectan a los asociados de las sociedades de gestión colectiva en Guatemala. El problema es complejo, ya que presenta aspectos sociales, artísticos, jurídicos, financieros y políticos. Para aprehenderlo, el investigador tuvo que diseñar y poner en práctica una metodología multimodal adecuada para investigar los diferentes aspectos del problema objeto de investigación.

### 2.1 Características del área de investigación

Se procedió a conocer el funcionamiento pasado y presente de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores –AGAYC–, así como tres asociaciones recientemente formadas: Asociación de Autores, Editores e Intérpretes –AEI-Guatemala–, la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales –MUSICARTES– y la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines –AGINPRO–. Con ese propósito se determinó la eficiencia y eficacia de la gestión de ambas, para conocer si existe o no un funcionamiento idóneo, tanto en relación a las leyes nacionales de la República de Guatemala, como también referente a lo exigido en materia de protección de la propiedad intelectual de acuerdo a los convenios internacionales vigentes.

La metodología involucró la investigación documental en lo legal tanto como en lo histórico, requiriendo de una extensa revisión de fuentes documentales primarias y secundarias, desde los tratados internacionales y las leyes que regulan los derechos de autor hasta los numerosos comentarios que al respecto se han hecho.

También se recurrió a la investigación cualitativa, a través de entrevistas en profundidad con actores protagonistas, compositores afectados y beneficiados, así como arreglistas e intérpretes dejados de lado por la antigua legislación, para conocer los móviles de los directivos de ambas sociedades, las opiniones de los afectados y el funcionamiento de los mecanismos de gestión colectiva. En vista de que el estudio del problema abordado exigió profundizar en algunos aspectos, el diseño fue en paralelo, realizándose interpretaciones sobre el problema investigado a través de la combinación de datos cuantitativos con análisis múltiple e interpretación cualitativa. En contraste con la investigación cuantitativa, en la cual la interpretación y el análisis de los datos son sucesivos, en el proceso de investigación cualitativa ambas fases ocurrieron paralela y simultáneamente.

En otros aspectos se recurrió a la metodología de investigación y análisis cuantitativos, realizando mediciones empíricas de ciertas variables a través de los indicadores establecidos para el efecto, obteniendo a través de los diferentes instrumentos los resultados estadísticos. Se operacionalizaron diversas variables que se investigaron por medio de la recolección de datos empíricos analizados con método cuantitativo.

## **2.2 Consideraciones epistemológicas**

En toda investigación es indispensable una vigilancia epistemológica para garantizar que los resultados sean verdaderos y confiables. La epistemología o teoría del conocimiento es la disciplina filosófica que investiga la relación que existe entre el objeto y el sujeto, es decir, el acto de aprehender determinado objeto de estudio por parte de un sujeto cognoscente. Desde los filósofos de la antigua Grecia hasta el presente se han desarrollado numerosos puntos de vista sobre esa relación entre objeto y sujeto, todos los cuales se acercan al problema del conocimiento de diferentes maneras.

En cuanto al origen del conocimiento, se contraponen inicialmente dos corrientes de pensamiento: mientras el empirismo sostiene que las características del objeto son transferidas por medio de los sentidos al sujeto que las aprehende, el racionalismo considera que todo conocimiento ocurre solamente en la mente del sujeto, y que los conceptos son un patrimonio *a priori* de la razón humana. De éstas posturas contrastantes

han surgido otras mediadoras, como el intelectualismo de Aristóteles y el apriorismo de Kant.

Sobre el intelectualismo aristotélico, que ha tenido su continuación en múltiples posturas de siglos más recientes, el fenomenólogo Hessen afirma que se basa en el axioma de que nada existe en el entendimiento que no haya estado previamente en los sentidos, sosteniendo que además de las imágenes existen los conceptos que se generan con los contenidos de la experiencia. No se ha introducido aquí el elemento intuitivo que surge con el apriorismo de Kant. Al respecto, Hessen especifica que el principio fundamental de la epistemología kantiana es que “...los conceptos sin las intuiciones son vacuos; las intuiciones sin los conceptos son ciegas.” (Hessen, 2007:42)

Se introduce aquí el papel fundamental de la intuición en la aprehensión que en la actualidad es una de las características de la investigación cualitativa de nuestros días. La metodología cualitativa actual está vinculada al paradigma epistemológico hermenéutico-crítico tal como fue desarrollado e implementado por los sociólogos y filósofos de la llamada Escuela de Frankfurt, y se ubica a la vez en el paradigma cualitativo de las ciencias sociales. Los fundadores de la Teoría Crítica fueron Horkheimer y Adorno, cuyas nociones fueron profundizadas por Habermas. Este último exploró la interacción social en la democracia como la posibilidad de deliberación cara a cara, cuyos elementos fundamentales son la comunicación y el reconocimiento intersubjetivo, interacción llevada a cabo en el ambiente de lo que él denomina “...la esfera pública.” (Habermas, 1989:434)

Este último autor (Habermas, 1989) se basa en la distinción de sistemas (constituidos por el poder y el dinero) y mundos de vida (sustentados en el consenso lingüístico), aspectos fundamentales en la metodología cualitativa. Entre los pensadores que además de los anteriores han hecho contribuciones decisivas a la fundamentación epistemológica de la metodología cualitativa en la Sociología destaca el francés Bourdieu (1993), quien plantea la necesidad de romper con el sentido común para lograr construir el hecho social a partir de ello. Ese sentido común, que es lo que el investigador cualitativo se esfuerza por apartar o poner entre paréntesis durante el trabajo de campo, está representado por “...el conjunto

de las opiniones o creencias admitidas en el seno de una sociedad dada o grupos sociales específicos.” (Bonnewitz, 2006:25)

Las representaciones que integran el sentido común son espontáneas y muy numerosas, incluyendo la cosmovisión o aprehensión del mundo, doctrinas, juicios de valor, análisis de lo vivido, así como motivaciones y reglas de conducta. En esto se asemeja a la postura que asume el investigador fenomenólogo, quien al realizar la reducción fenomenológica se sumerge en un estado de conciencia en el cual “...pone entre paréntesis su propia constelación mental y usa técnicas de pensamiento y aprehensión epistemológica específicas.” (Lehnhoff, 2008:107). Durante las últimas décadas ha surgido un nuevo paradigma epistemológico que se apoya en los sistemas y las redes de la naturaleza, que por esa razón se ha denominado “paradigma ecológico.” (Capra, 1992:172)

Según Bourdieu, citado por Bonnewitz,

...todo trabajo de sociología implica [...] una reflexión epistemológica, esto es, un estudio crítico de los principios, las hipótesis y los resultados de su ciencia para determinar su origen lógico, su valor y su alcance subjetivo [...] Un objeto social esconde un conjunto de relaciones internas, un sistema de relaciones cuyo funcionamiento podrá ser explicado por el análisis. (Bonnewitz, 2006:29)

En la presente investigación se tomaron en cuenta las relaciones internas entre los actores y las instituciones involucradas en la gestión colectiva de retribuciones por derechos de autor, tanto desde afuera (la visión objetiva) como desde adentro (la visión subjetiva).

### **2.3 Investigación documental**

Toda metodología de investigación está integrada por dos etapas: en primer lugar está la recolección de datos, que se debe realizar con sumo cuidado para asegurar la calidad y confiabilidad de los mismos. En el caso de la investigación documental sobre el tema de la presente tesis esto implicó una búsqueda extensa en la literatura primaria representada por tratados internacionales, leyes guatemaltecas y de otros países, minutas de congresos,

registros contables y actas varias. Luego siguió el análisis y la interpretación de los datos, que fue el trabajo más creativo e intelectualmente desafiante del proceso.

En el caso de la investigación documental, las fuentes primarias se interrelacionaron entre sí de diversas maneras para poder llegar a formular inferencias, que a su vez fueron cotejadas y confrontadas con las inferencias de otros autores contenidas en las fuentes secundarias. Para otorgar la debida credibilidad a las inferencias a las que se llegó, siempre se mantuvo presente el fundamento representado por las fuentes primarias.

### **2.3.1 Fuentes primarias**

La recolección de información documental consistió en la revisión de las fuentes documentales primarias y secundarias que existen al respecto. Estas se organizaron en un marco teórico, el cual se detalla más adelante en la segunda parte del presente trabajo. El análisis documental, como recomienda Sandoval (1996), se estructuró en cinco etapas:

1. Lista de los documentos disponibles;
2. Clasificación de los mismos;
3. Selección de los que se utilizaron para iluminar el problema;
4. Lectura exhaustiva para identificar los elementos de análisis para descubrir contradicciones, patrones o similitudes; y
5. Comparación de los contenidos con el objeto de llegar a una síntesis del tema estudiado. (Sandoval, 1996:138)

Las fuentes primarias son los materiales escritos o impresos, ya sea en su forma física o bien en forma facsimilar publicada en Internet. Entre las leyes se listaron las siguientes, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

- 1) Ley de derecho de autor y derechos conexos y su reforma y su reglamento: Acuerdo gubernativo número 233-2003. Guatemala: Presidencia de la República, 2003.
- 2) Ley de derecho de autor y derechos conexos. Decreto número 33-98 del Congreso de la República de Guatemala.
- 3) Ley de propiedad industrial. Decreto número 57-2000 del Congreso de la República de Guatemala.
- 4) Real Decreto Legislativo 1/1996 de España, del 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Entre las fuentes primarias también se encuentran, además de las leyes, los tratados y convenios internacionales tales como el Tratado de Libre Comercio –TLC– ([http://www.sice.oas.org/news\\_s.asp](http://www.sice.oas.org/news_s.asp)), los estatutos de entidades similares en otros países, así como de las sociedades de gestión colectiva que operan en Guatemala, en primer término los estatutos de las asociaciones guatemaltecas bajo estudio. Finalmente, se encontraron los documentos contenidos en los archivos físicos y páginas *web* de estas entidades que se pudieron inspeccionar en busca de información relacionada con las preguntas de investigación, como las listas de miembros activos y otros.

### **2.3.2 Fuentes secundarias**

Con el propósito de establecer el estado del arte en el problema objeto de investigación y construir un marco teórico que fuera capaz de orientar la racionalidad del problema a lo largo de la investigación cualitativa, se recurrió a la revisión de la literatura que se encuentra disponible sobre el tema en diversas bibliotecas, en primera línea en la Universidad de San Carlos, la Universidad Rafael Landívar y la Universidad Francisco Marroquín. Los documentos revisados incluyeron libros, actas de congresos, artículos especializados, tesis y otros documentos relacionados con el tema, los cuales se comentan en el Capítulo 5 de la presente tesis y que especifican en el apartado de referencias.

## **2.4 Investigación de la opinión pública**

Es necesario definir los alcances que la técnica de encuesta demoscópica —o de opinión pública— tiene en una investigación académica como la presente. Ha de tomarse en cuenta que la encuesta es una técnica que no presenta de por sí determinado nivel de análisis —sea este exploratorio, descriptivo, explicativo o aplicado— sino que brinda información estandarizada y comparable. Rojas, citado por Lennon y Piscitelli, ofrece una definición muy precisa al respecto:

La encuesta es una técnica que utiliza un conjunto de procedimientos estandarizados de investigación mediante los cuales se recogen y analizan una serie de datos de una muestra de casos representativa de una población o universo más amplio del que se pretende explorar, describir predecir y/o explicar una serie de características. (Lennon y Piscitelli, 2006:21)



Una encuesta de opinión pública de acuerdo a esto es una entrevista o cuestionario de investigación social científica cuyos resultados numéricos luego se analizan de manera estadística. Si se trata de una encuesta cara a cara, necesariamente se deben sacrificar ciertos aspectos que caracterizan a una conversación o a una entrevista en profundidad, como lo son la atención personal al informante, la adaptación a su vocabulario y la aclaración de los temas que se están preguntando. Al contrario de una entrevista cualitativa, en una encuesta no se trata de comprender motivos personales ni actitudes del entrevistado, sino lo que debe aparecer es un resultado neutral y objetivo, ajeno a la subjetividad del investigador, que pueda ser revisado por otros. En ese sentido, sostienen Lennon y Piscitelli que

En el curso de la investigación no debe cambiarse nada; la uniformidad, la comparabilidad de la investigación, es condición previa del cómputo, condición previa de una afirmación a la que se refieran los números obtenidos. En otras palabras, cada entrevista debe ser lo más parecida a la siguiente. (Lennon y Piscitelli, 2006:21)

Si las encuestas se alteran en el transcurso de la investigación, los resultados van a ser necesariamente sesgados, perdiendo su credibilidad y confiabilidad.

La hipótesis planteada para la parte cuantitativa de la presente investigación se refiere a una situación real, es decir, el estado actual de los derechos de autor en Guatemala. Ello hizo posible formular sus variables de manera precisa, relacionándolas a través de indicadores reales. Desde su formulación, la hipótesis consideró las técnicas o herramientas de investigación aplicables para verificarla. Se planteó una hipótesis que establece relaciones de causa-efecto, afirmando la relación ente dos variables medibles que se investigaron con método cuantitativo: La falta de control en la explotación comercial de obras musicales guatemaltecas y extranjeras en Guatemala incide negativamente en el trabajo de compositores, arreglistas e intérpretes.

La investigación necesaria para llegar a comprender el problema fue tanto de carácter cualitativo como cuantitativo —a través de mediciones empíricas de las variables formuladas, a través de sus indicadores— para lograr determinar qué es lo que motiva la problemática y cuáles factores serían determinantes para resolverlo.

### 2.4.1 La muestra de población

Con el propósito de abarcar el problema objeto de la presente investigación con la mayor precisión y profundidad posibles se recurrió a un diseño mixto o multimodal (Hernández *et al.*, 2006), incluyendo tanto la investigación cualitativa como los métodos cuantitativos. La muestra utilizada en la parte cuantitativa fue probabilística, lo que permitió "...medir el tamaño del error en las predicciones." (Lennon y Piscitelli, 2006:21). Se trabajó por lo que Hernández *et al.* (2006) llaman racimos o *clusters*, ya que las unidades de análisis están reunidas en las sociedades de gestión colectiva. La muestra fue homogénea en vista de que estuvo integrada por subgrupos de los asociados de las diferentes sociedades de gestión colectiva en el país.

La característica común de las personas investigadas —o unidades de análisis— se definió como su condición de artistas de la música (ya sea compositores, productores, directores de orquesta, arreglistas, ejecutantes o intérpretes), de acuerdo al tipo de música que producen y comercializan (popular, folklórica, clásica, jazz o rock). El tamaño de la muestra cuantitativa fue de 30 individuos. Los elementos de la muestra fueron seleccionados por medio de un listado que fungió como marco de la muestra, siguiendo un procedimiento de "...selección por azar sistemático." (Lennon y Piscitelli 2006:32)

La muestra de población se localizó a través de las bases de datos de los miembros de las diferentes sociedades de gestión colectiva en Guatemala. La encuesta se realizó en abril de 2013, con la cobertura geográfica de las sedes de las respectivas asociaciones. Como se menciona arriba, el muestreo aplicado fue probabilístico, ya que la posibilidad de ocurrencia de inclusión fue conocida y diferente a cero para cada miembro de la población, lo cual permitió estimar la precisión de los resultados de la muestra. El muestreo también fue estratificado, seleccionando al azar muestras en dos poblaciones. La expresión empleada para el cálculo de la muestra con base en un muestreo aleatorio simple fue:

$$n = \frac{NZ^2pq}{e^2}$$

En donde:

- $n$  = Tamaño de la muestra
- $N$ =Universo
- $Z$  = Valor de la abscisa de distribución normal, o sea de las desviaciones estándar de acuerdo al nivel de confianza deseado. En este caso el nivel de confiabilidad fue del 95% asumido en el diseño, lo que equivale a 1.96 desviación estándar.
- $e$  = Error relativo máximo permitido estadísticamente. Para esta investigación su valor fue de 0.1 (+ - 4.97%).
- $p$  = Probabilidad de ocurrencia de un suceso, valor asignado 50% ( $=0.5$ )
- $q$  = Probabilidad de no ocurrencia de un suceso, valor asignado 50% ( $1 - p = 0.5$ ).

#### 2.4.2 Las variables y sus indicadores

El establecimiento de diversas variables de la parte cuantitativa que se definieron conceptual y operativamente se abordó de tal manera que respondieran a las preguntas de investigación, como lo detallan las tablas 1, 2 y 3 que se ofrecen a continuación. Basados en la hipótesis y los objetivos planteados para la investigación anteriormente enunciados, se procedió a conceptualizarlos por medio de variables e indicadores. La Tabla 1 presenta la variable dependiente, sus descriptores y sus indicadores.

**Tabla 1**  
**Variables y sus indicadores**

<b>Variables</b>	<b>Indicadores</b>
Recaudación efectiva	Monto en Quetzales distribuido, 2008
	Número de compositores asociados favorecidos por la recaudación
	Índices de satisfacción con las gestiones de las diferentes asociaciones
Métodos de recaudación	Número de obras internacionales protegidas
	Número de obras nacionales protegidas
	Número de establecimientos contribuyentes con cuotas

**Fuente:** elaboración propia del autor, Guatemala, 2012

En la Tabla 2 se presenta la operacionalización de la variable independiente con sus descriptores e indicadores.

**Tabla 2**  
**Operacionalización de la variable independiente**

<b>Variable independiente</b>	<b>Descriptores</b>	<b>Indicadores</b>
Métodos de recaudación	Medición de la recaudación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de obras protegidas</li> </ul>
	Mecanismos de recaudación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Índice de eficacia de los mecanismos de recaudación y distribución</li> </ul>
	Tratados internacionales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de tratados internacionales suscritos por Guatemala</li> </ul>
	Establecimientos gravados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de establecimientos que efectúan pagos por derechos de autor</li> </ul>
	Recaudación y nivel de distribución	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relación entre montos recaudados y montos distribuidos a los autores asociados u obras protegidas</li> </ul>

**Fuente:** elaboración propia del autor, 2012.

En la Tabla 3 se presenta la operacionalización de la variable dependiente, sus descriptores e indicadores.

**Tabla 3**  
**Operacionalización de la variable dependiente**

<b>Var. Dependiente</b>	<b>Descriptores</b>	<b>Indicadores</b>
Recaudación	Medición de la distribución	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de obras protegidas</li> <li>• Número de compositores locales beneficiados</li> <li>• Monto en Quetzales distribuido</li> </ul>
	Eficacia de los mecanismos de distribución	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Grado de satisfacción de los compositores asociados</li> <li>• Grado de satisfacción de las instituciones internacionales beneficiadas</li> </ul>
	Establecimientos gravados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de establecimientos que efectúan pagos por derechos</li> </ul>
	Recaudación y distribución	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relación entre montos recaudados y montos distribuidos a los autores asociados u obras protegidas</li> </ul>

**Fuente:** elaboración propia, Guatemala, 2012

La medición de los indicadores se realizó asignando valores numéricos a los mismos, con el objeto de poderlos someter a un análisis estadístico. Entre los indicadores medibles de las variables están:

- Grado de satisfacción o insatisfacción de los usuarios de la gestión de regalías con el rendimiento de las respectivas sociedades;
- Grado de conocimiento de las leyes de derechos de autor en Guatemala;
- Ingreso anual máximo y mínimo por concepto de regalías en AGAYC durante el último año de gestión; ingreso anual por ese concepto en la AEI;
- Montos recaudados por varios tipos de recaudación.

Los resultados se dan en el Capítulo 9 de la presente investigación.

#### **2.4.3 Recolección de datos cuantitativos**

Para recolectar los datos se recurrió a diversos métodos propios de la demoscopia o investigación de la opinión pública. Uno fue la encuesta a miembros de las sociedades de gestión colectiva, utilizando un cuestionario estructurado para el efecto. Se cuidó de que los instrumentos de medición cumplieran con los requisitos de ser confiables, válidos y objetivos. La confiabilidad, requisito fundamental de los instrumentos de medición, de conformidad con los procedimientos metodológicos descritos por Hernández *et al.*, se calculó con la medida de estabilidad, el método de formas alternativas o paralelas, la medida de consistencia interna y el método de mitades partidas. La validez "...se sustentó en evidencia relacionada con el contenido, el criterio [y] el constructo, [tendiendo hacia la] validez total." (Hernández *et al.*, 2006:272). La objetividad del instrumento se aseguró tomando en cuenta su permeabilidad "...a la influencia y los sesgos y tendencias del investigador." (Hernández *et al.*, 2006:287)

Las variables medidas están contenidas en la hipótesis, a saber: la satisfacción de los asociados con la distribución de regalías, y el grado de eficacia de la recolección de regalías por derechos de autor de las diferentes sociedades de gestión colectiva. El método para medir estas variables consistió en operacionalizar las variables con sus respectivos

descriptores e indicadores que permitieron luego realizar las inferencias de los datos. La muestra fue seleccionada entre los músicos afectados o beneficiados por la gestión ya sea inepta o bien eficaz de las respectivas sociedades de gestión colectiva.

Para la estructuración de los cuestionarios se eligió un nivel descriptivo, tanto desde el punto de vista de la profundidad deseado como de la finalidad de la encuesta. Esta elección se realizó en vista de que el objetivo de la misma era poder analizar los comportamientos de las variables describiendo de qué manera se relacionan, sin entrar a establecer causalidades y relaciones entre ellas, como hubiera sido el caso al seleccionar un nivel explicativo. De conformidad con lo recomendado por Lennon y Piscitelli (2006), el nivel descriptivo escogido para la presente encuesta efectivamente hizo posible sacar conclusiones extrapolables a la población bajo estudio con umbrales de fiabilidad conocidos.

#### **2.4.4 Los instrumentos**

Para la elaboración de los instrumentos de recolección de datos cuantitativos, que son las encuestas, se utilizaron preguntas con escala gráfica, con valores asignados de acuerdo a términos como satisfacción, importancia o frecuencia, así como de conformidad o desacuerdo. De esta manera se obtuvo una escala de medida conocida como la escala de Likert, con la cual se puede medir "...la importancia relativa que el entrevistado concede al tema en cuestión, a partir de una media establecida para cada una de las respuestas." (Lennon y Piscitelli, 2006:88). En este proceso se balancearon simétricamente las posibilidades positivas y las negativas (por ejemplo: Malo - Regular - Bueno- Muy bueno - Excelente) para evitar el error que traen consigo las escalas asimétricas en las que predomina ya sea lo positivo o lo negativo.

#### **2.4.5 El análisis estadístico**

El método hipotético deductivo aplicado en la presente investigación constó de los siguientes pasos que tuvieron el objeto de resolver el problema planteado: la detección del problema, la formulación de una hipótesis de trabajo, la deducción de las consecuencias

que se pudo observar, y finalmente la confirmación de la hipótesis sobre la base de los datos recolectados y su análisis.

La estadística, cuyos resultados son comparaciones, descripciones y relaciones entre variables, constituyó una herramienta indispensable para organizar y analizar la información cuantitativa numérica. Las respuestas de las unidades de análisis de la muestra se presentaron en tablas. Las variables métricas o cuantitativas fueron ordinales, representadas en los cuestionarios en la escala de Likert. Las variables no métricas o cualitativas de distintas modalidades en este caso se representaron en forma ordinal. Los procedimientos mediante los cuales se analizaron los datos cuantitativos se presentan en el Capítulo 9 de la presente tesis.

## **2.5 Investigación cualitativa**

La metodología cualitativa "...busca su información en los discursos, en las experiencias, percepciones y vivencias de los individuos." (Martínez, 2004:542). Procura conocer lo real más que lo abstracto, lo subjetivo y concreto más que lo disgregado y cuantificado. En el desarrollo de este paradigma se han identificado varias etapas. La primera de ellas abarca los inicios de la investigación etnográfica que se enfocaba en lo extraño y exótico, representado por etnógrafos que trabajaban en solitario como Boas, Malinowski y Mead, entre muchos otros (Cucho, 2002). En Guatemala y Chiapas, esta modalidad fue practicada por Boremanse (2002), quien trabajó con los *Hach Winik* (Lacandonos) en Chiapas y con grupos *K'ekch'i* en la Sierra de las Minas en Zacapa e Izabal. Más adelante surge la llamada "...etnografía de las sociedades complejas, con aplicaciones a grupos poblacionales específicos como los viejos y a ámbitos nuevos." (Sandoval, 1996:60)

Una segunda etapa incluye investigaciones rigurosas sobre determinados procesos sociales. En una tercera etapa se torna indefinida la separación entre las ciencias sociales y las humanidades, con una multitud de corrientes en las cuales lo literario y lo sociológico-antropológico se combinan para crear nuevos enfoques. A mediados de la década del 1980 se produjo una crisis en relación a la representación, en la cual se cuestiona si el

investigador ha logrado captar realmente el problema estudiado, a pesar de sí mismo, y de la legitimización, cuestionando la evaluación e interpretación de la investigación cualitativa. En la actualidad se observa un paradigma emergente que favorece las relaciones, los patrones, los sistemas y los contextos tomando en cuenta "...la recíproca interdependencia de todos los fenómenos y la naturaleza profundamente dinámica de la realidad." (Capra, 1992:48, traducción propia)

La necesidad de resolver problemas sociales ha tenido como consecuencia que la investigación y teorización se traduzcan en acciones concretas en el ámbito local. De acuerdo a Taylor y Bogdan (<http://es.scribd.com/doc/7129311/Taylor-SJ-y-Bogdan-R-Introduccion-a-Los-metodos-Cualitativos-de-Investigacion>. Recuperado 12.09.2013), la investigación cualitativa tiene como resultado datos descriptivos, y en sí representa un modo de abordar la información empírica del mundo cotidiano. El carácter de la investigación cualitativa es inductivo; el investigador enfoca a los escenarios y los actores de una manera holística, absteniéndose de reducirlos a variables. De allí que se tome en cuenta el efecto de la presencia del investigador sobre las personas entrevistadas, presencia que puede llegar a alterar significativamente los resultados de la recolección de información.

Con el propósito de lograr mayor penetración y profundidad en la percepción, según Martínez *et al.* (2006) el investigador se debe esforzar en suspender o hacer a un lado su propia constelación de presuposiciones, valorando todas las perspectivas que se le presentan para interpretación de su problema de investigación. En este sentido Taylor y Bogdan han insistido en la valoración de toda investigación que profundice en temas humanos, ya que "...todo escenario y ser humano es digno de estudio." (<http://es.scribd.com/doc/7129311/Taylor-SJ-y-Bogdan-R-Introduccion-a-Los-metodos-Cualitativos-de-Investigacion>. Recuperado 12.09.2013)

Prevalece aquí una actitud de apertura hacia todos aquellos temas relacionados con el ser humano y los grupos sociales que naturalmente forma.



### 2.5.1 Las categorías de análisis y su teorización

Las categorías de análisis se identificaron en los ámbitos de la administración del derecho de autor y de los procesos de recaudación y distribución de regalías. Para encauzar la investigación cualitativa se definieron las categorías de análisis utilizadas en la investigación de los mecanismos de recaudación y distribución en las sociedades de gestión colectiva en Guatemala presentadas en la Tabla 4.

**Tabla 4**  
**Categorías de análisis**

<b>Categorías</b>	<b>Características o teorización</b>
Registro	Los procedimientos de registro tanto de actores o agentes sociales como de obras o fonogramas se realizan de acuerdo a diferentes procedimientos.
Protección	Tanto los convenios, convenciones, acuerdos como los tratados internacionales proveen las características de la protección garantizada al titular de los derechos de autor y derechos conexos.
Monitoreo	Para calcular los montos de regalías generados por cada obra es preciso monitorear su difusión tanto en los medios de comunicación como en los establecimientos que utilizan las obras protegidas.
Recaudación	Los procesos de recaudación y distribución de regalías por derechos de autor están a cargo de sociedades de gestión colectiva. Los mecanismos de recaudación implementados por cada una de las sociedades de gestión colectiva pueden abarcar desde la concesión de licencias hasta el cobro de tarifas establecidas y autorizadas por el Estado.
Distribución	Las sociedades de gestión colectiva tienen la obligación de repartir los montos recaudados tanto a sociedades homólogas en otros países como a los asociados localmente, después de descontar un porcentaje para funcionamiento y servicios sociales. Los mecanismos de distribución deberán funcionar según un esquema de transparencia y eficacia administrativa.
Administración	Todo autor de una obra intelectual o artística tiene derecho a una remuneración por su trabajo. La función administrativa de recolectar y distribuir las regalías que corresponden puede confiarse a una sociedad de gestión colectiva. Existen tres en Guatemala, que se comparan por medio de técnicas cualitativas como lo son las entrevistas a profundidad y los grupos de enfoque seleccionados entre los afectados o beneficiados.

**Fuente:** elaboración propia, Guatemala, 2012

En la Tabla 5 se presenta a continuación la categoría de análisis Recaudación, así como sus descriptores y sus características o teorización, según el presente autor:

**Tabla 5**  
**Categoría de análisis: Recaudación**

<b>Categoría</b>	<b>Descriptores</b>	<b>Características</b>
Recaudación	Fundamentos legales	Los fundamentos legales de la recaudación y distribución de regalías están dados por los tratados internacionales firmados sobre la materia, así como las leyes guatemaltecas que se refieren a la propiedad intelectual y a los derechos de autor.
	Organización e integración	La entidad llamada a administrar los derechos de autor debe estar claramente organizada, asignándose a las diferentes unidades que la componen las tareas específicas que deberá llevar a cabo en beneficio de sus asociados y de las entidades que han solicitado la protección de obras extranjeras en el país. Contando con recursos humanos y materiales para el efecto, los responsables de la junta directiva y de la administración de la sociedad de gestión colectiva pondrán en marcha los mecanismos de recaudación y distribución de regalías por derechos de autor.
	Dirección	Los objetivos de la sociedad de gestión colectiva se lograrán a través de las líneas directivas decididas por la Asamblea General y la Junta Directiva, puestas en práctica por la Dirección Administrativa de la Sociedad, en la cual el personal administrativo se identificará con los fines de la identidad para lograr la mayor eficacia y eficiencia.
	Monitoreo de eficacia y transparencia	Los procesos están sujetos al control de los asociados individuales y las entidades asociadas a través de informes financieros mensuales.

**Fuente:** elaboración propia, Guatemala, 2012

### **2.5.2 Las personas bajo estudio**

El método etnográfico consiste en la descripción de escenarios y grupos culturales que son representados analíticamente por el investigador. En el caso presente se inició estudiando grupos humanos que participan de un proceso social, como en este caso los miembros de las diferentes sociedades de gestión colectiva. Se trabajó con técnicas etnográficas para establecer los mecanismos grupales que rigen en las dos asociaciones. Estos datos posteriormente fueron analizados cualitativamente, y presentados en paralelo con los datos y el análisis cuantitativo.

### **2.5.3 Muestra cualitativa**

En la parte cualitativa, en vista de que el muestreo cualitativo es esencialmente propositivo, el universo o la muestra que sirvió para recoger la información se determinó durante el proceso de la inmersión inicial, después de la cual se sometió a reajustes y reconsideraciones las veces que se fue haciendo necesario. Este tipo de muestra difiere de la que está orientada por criterios, instrumentos y recursos analíticos cuantitativos en el sentido de que no es probabilística ni busca generalizar los resultados a los que se llega. Con este tipo de muestra se buscó más bien determinar tipos de caso estudiados en su propio ambiente cotidiano.

En la planificación previa a la recolección de datos fue necesario definir con antelación la estrategia de muestreo a implementar, eligiendo luego a las personas que interesaba entrevistar. El criterio aplicado para orientar la selección de participantes fue la pertinencia de cada persona con miras a su posible aporte a la investigación y lo exigido por el marco teórico. Como recomienda Sandoval (1996), la idoneidad de determinados individuos para ser entrevistados se definió por su potencial de aportar una descripción del fenómeno que fuera de la mayor riqueza y profundidad posible, cuando ya se había alcanzado la saturación, es decir, cuando una y otra vez coincidían las informaciones obtenidas de los entrevistados. En los casos en que no se disponía de información inicial sobre los participantes se recurrió primero a conversaciones informales con voluntarios que a su vez

poseían la capacidad de identificar a los actores principales u otras personas idóneas para la entrevista en profundidad.

Otro muestreo que hubo que planear cuidadosamente fue el de las localidades donde se llevó a cabo la recolección de datos, y los respectivos eventos o situaciones que se pudieron aprovechar. La muestra seleccionada para la entrevista de integrantes de las diferentes entidades se entrevistó en horas del almuerzo, para lograr un ambiente relajado y a la vez enfocado en la materia que se pretende explorar. También se aprovecharon las asambleas generales convocadas por las asociaciones. En este sentido, se cumplió con los criterios de conveniencia y disponibilidad identificados en la metodología cualitativa.

El número de unidades de análisis se determinó a partir del entendimiento y la naturaleza del fenómeno estudiado, definiendo la capacidad de recolección y análisis de la que se disponía y llegando a la saturación de las diferentes categorías. Esto se definió por la capacidad real de manejar determinado número de casos con los recursos disponibles para la investigación. Al contrario de lo que se contemplaría en el diseño de una investigación cuantitativa, el número no fue grande, sino más bien reducido para llegar a aprehender el problema en su esencia; sin embargo, no se estableció de entrada, sino se fue ajustando con la mayor flexibilidad posible en el transcurso del estudio.

Los tipos de muestra incluyeron las muestras dirigidas, en las que se entrevistaron algunos voluntarios expertos en el tema estudiado o casos específicos que permitieron adquirir un nivel adicional de profundización en el estudio del fenómeno en cuestión. Con el propósito de definir la muestra se determinaron los casos fundamentales para el problema objeto de investigación, identificando aquellos que interesaban en principio y estableciendo el contexto en el cual se podían encontrar. De tal manera, una primera entrevista no estructurada realizada en una primera inmersión con el propósito de definir la muestra reveló los nombres y escenarios de los actores claves que resultaron ser parte esencial para el estudio del problema en cuestión.

Esta muestra incluyó un número limitado de expertos y actores clave, entre quienes se identificaron los siguientes: el presidente actual de la Asociación de Autores, Editores e

Intérpretes, Álvaro Rodrigo Aguilar; el director del comité de vigilancia de la misma, Jorge Estrada Garavito; el gerente de la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES, Gonzalo Rodríguez, y el presidente de la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO, Giacomo Buonafina Aguilar; el compositor Jorge Sarmientos (1931-2012) como experto en los géneros musicales académicos y la cantautora Magda Angélica García, quien aportó la perspectiva de los asociados dedicados a los géneros populares.

Estos casos, en vista de su condición de expertos en diversos aspectos, se muestrearon para llegar a una mayor comprensión de aspectos teóricos o conceptos que llevaron al desarrollo de una teoría en la investigación cualitativa que es objeto de la presente tesis. Además de esta muestra de expertos, se recurrió a una muestra de participantes involucrados en el tema de manera imprevista y casual, enriqueciendo los datos cualitativos con sus comentarios y la información ofrecida espontáneamente. La vertiente fenomenológica del presente estudio, que buscó internarse en el mundo de los creadores de música de varios géneros y su relación con su entorno social procurando entender los valores y significados así como los ritos que rigen a este grupo, se recurrió también a una muestra de casos-tipo que contribuyeron a "...la riqueza, profundidad y calidad de la información." (Hernández *et al.*, 2006:567)

Hernández *et al.* (2006) distinguen entre diversos tipos de muestras de orientación hacia la investigación cualitativa, los cuales se resumen a continuación. Las muestras de máxima variación o diversas se utilizan para mostrar perspectivas disímiles entre las cuales se pueden establecer coincidencias y contrastes. Por el contrario, una muestra homogénea, como se puede dar entre los miembros de una de las asociaciones bajo estudio, enfocó a individuos que presentan características parecidas, con el objeto de mostrar, en el presente caso, los procesos de cambio. Ya se mencionó arriba la muestra en redes o en cadena, que llevó a la recomendación por parte del entrevistado de otros sujetos que podía resultar conveniente entrevistar.

Las muestras de casos extremos no resultaron viables para el desarrollo del presente estudio, ya que no se incluyeron aquí personas violentas o extremas de alguna otra manera.

Las muestras por oportunidad, que se presentaron ante el investigador en forma fortuita, fueron aprovechadas para enriquecer la información.

#### **2.5.4 Recolección de datos cualitativos**

La recolección de datos cualitativos exigió del investigador la inmersión en los contextos sociales a investigar. En vista de que esta puede realizarse con distintos grados de participación, en este caso el investigador eligió participar, pero en ningún momento dejó de ser observador. Para ingresar a los ambientes donde se efectuó la recolección de información cualitativa fue necesario tomar en cuenta varios pasos a tomar. Las diferentes etapas de este proceso, según las especifica también Sandoval (1996), fueron las siguientes:

1. El acceso o entrada,
2. La recolección de datos propiamente dicha, que incluyó el muestreo y las estrategias adecuadas para la generación y recolección de datos. Se incluyeron las siguientes técnicas: el análisis documental previo; la entrevista etnográfica individual, estructurada y no estructurada; la observación no participante y su registro, así como la observación participante, plasmada en el diario de campo, que requirió de su propia validación.
3. El almacenamiento de datos, que se dio en forma simultánea con:
4. Los resultados del proceso de recolección de información cualitativa y la interpretación intermedia de acuerdo al diseño cualitativo que emergente;
5. El procesamiento de los datos mediante técnicas y paquetes informáticos, tal como se especifica con más detalle más adelante; y
6. El análisis de los datos de campo de acuerdo a determinados procedimientos técnicos. Un séptimo paso lo constituyó
7. La organización de ideas para la estructuración de las interpretaciones intermedias, y finalmente
8. La aplicación específica de programas de análisis. (Sandoval, 1996:133)

El proceso de recolección de información cualitativa fue tomando forma a medida de que se desarrollaron las conversaciones y entrevistas con las personas. La flexibilidad aquí fue un criterio clave, ya que permitió acceder con más facilidad a la comprensión de la perspectiva que tenía cada uno de los interlocutores con el problema objeto de investigación. Esto presupuso la constante disposición por parte del entrevistador de estar abierto a lo que expresaba la fuente de datos —el entrevistado— tratando lo más posible de hacer a un lado las propias concepciones e ideas sobre el tema tratado y dando lugar de esa manera al conocimiento del punto de vista del informante.

Se partió de una pregunta abierta y amplia que tenía el propósito de motivar un diálogo fluido y natural. Esta primera respuesta del entrevistado sirvió de base para la formulación de preguntas subsiguientes que se hicieron con el propósito de profundizar en diversas facetas del tema tratado. La perspectiva mental previa que necesitó el investigador para lograr el propósito planteado se adquirió a partir de un “encuadre” (Sandoval, 1996:135) preparado con antelación, el cual se basó en la documentación disponible sobre el tema.

A través de esta labor preparatoria se evitó cometer errores que los entrevistados hubieran podido interpretar como insuficiencias que pudieran afectar o disminuir la credibilidad del entrevistador. De esta forma no se dio la pérdida de respeto y el surgimiento de cierta actitud de menosprecio que hubiera socavado el proceso de diálogo, frustrando por ende la recolección de información. El plan de recolección de información se conceptuó como emergente, ya que se fue desarrollando con los cambios y ajustes que hacía falta, durante el mismo proceso de recolección. Para el tema bajo estudio, la observación pudo llevarse a cabo durante las respectivas asambleas generales de las sociedades de gestión colectiva.

Aquí resultó conveniente anotar el ambiente y la atmósfera prevaleciente, observando y registrando las actitudes y conductas de quienes integran cada grupo humano. Como ejemplo, el ambiente en la asamblea general de la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES, llevada a cabo el 27.05.2013 en el restaurante Piccadilly, fue informal y amistoso, contrastando notablemente con la atmósfera formal y ejecutiva de la asamblea de la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO, celebrada dos días más tarde en una suite de oficinas corporativas.

Se llevó registro de los diálogos y sus contenidos de la manera más precisa posible para obtener una idea inicial de los puntos de vista de los diferentes actores participantes en la asamblea. Tras utilizar inicialmente la observación desde afuera, sin participar, el investigador después de tomar confianza se integró al grupo de personas, con lo que la observación se volvió participativa. Esto permitió apreciar el contenido de las conversaciones desde el interior, como un miembro más de la asamblea.

Las observaciones fueron anotadas en una bitácora o diario de campo, en la cual se registró todo lo observado durante el proyecto de investigación cualitativa. El primer paso para la observación participante fue el acceso, como ya se mencionó, el cual consistió en el acercamiento al grupo humano en cuestión y el establecimiento de un clima de confianza, a la vez que se cimentó la credibilidad de las intenciones y la capacidad del investigador. Este aspecto —tanto como la participación activa— requirió de habilidades de comunicación y relación interpersonal. Desde el inicio fue necesario tener muy claro qué fenómenos en específico interesaba observarse y a continuación interpretarse, ya que no es posible observar la totalidad de los escenarios. Los procesos que se implementaron en este aspecto estuvieron debidamente sustentados desde los puntos de vista epistemológico y metodológico que son el fundamento de la presente investigación.

La problematización de los aspectos humanos fue surgiendo con la claridad que fue obteniendo el investigador etnógrafo, haciéndose cada vez más definidas las delimitaciones y el nivel de elaboración y detalle del estudio en cuestión. Se observaron con ese propósito diversos escenarios socioculturales en una variedad de situaciones temporales y espaciales. Procediendo de esa forma se logró diferenciar lo que tiende a ser constante en el fenómeno, de lo que tiende a cambiar continuamente, sin sacrificar la capacidad de asombro tan esencial ante el embate del hábito y la rutina que viene con el proceso de familiarizarse con el problema. Con la observación sostenida surgieron casos que ameritaron observarse por separado.

Aquí fue importante elegir los conceptos que rigieron la investigación tanto en la fase de observación como en la de interpretación y reflexión, definidos de acuerdo al uso que le dan las personas en determinadas situaciones como se dan en las entrevistas. Para que la observación participante tuviera la validez y la confiabilidad científica indispensables para un estudio de esta naturaleza, se tomó en cuenta lo que consigna Sandoval (1996) cuando cita a Denzin (1988) al establecer los procedimientos necesarios para el efecto. En primer lugar, se debe realizar un

...chequeo mediante múltiples procedimientos y formas de evidencia, tales como, contacto con la experiencia directa y la observación, realización de diversas formas de entrevista y apoyo de distintos informantes, el empleo de artefactos y diversos documentos. Es lo que Denzin (1988) llamará Triangulación. (Sandoval, 1996:143)



Esta triangulación consiste en contrastar la información obtenida a través de diversos procedimientos como la observación, la entrevista y la evidencia aportada por documentos y artefactos u objetos. De esa cuenta debió planearse la pregunta acerca de la eficacia de las técnicas que el investigador eligió para recoger información cualitativa, y hacer una descripción exhaustiva de los métodos utilizados en la investigación para mostrar al lector los aspectos ventajosos como las limitaciones de cada método para la exploración del tema en cuestión.

Estos procedimientos, descritos en forma clara y elaborada, se tomaron como punto de partida para debates con colegas y otros lectores. Los conceptos que se llegaron a identificar en la investigación fueron sometidos a prueba a través de la confrontación con el uso que se les da en la vida cotidiana de los actores que interaccionan en los escenarios socioculturales estudiados. Otra prueba consistió en contrastar los resultados a través de la observación participativa, como se indica arriba.

#### **2.5.4.1 La observación**

La observación es uno de los instrumentos fundamentales en la investigación científica. De acuerdo con Hernández et al. (2006),

...los propósitos esenciales de la observación en la inducción cualitativa son: a) explorar ambientes, contextos, subculturas y la mayoría de los aspectos de la vida social (Grinell, 1997); b) describir comunidades, contextos o ambientes; asimismo las actividades que se desarrollan en éstos, las personas que participan en tales actividades y los significados de las mismas (Patton, 1980); c) comprender procesos, vinculaciones entre personas y sus situaciones o circunstancias, los eventos que suceden a través del tiempo, los patrones que se desarrollan, así como los contextos sociales y culturales en los cuales ocurren las experiencias humanas (Jorgensen, 1989); d) identificar problemas (Grinell, 1997); y e) generar hipótesis para futuros estudios.” (Hernández *et al.*, 2006:588)

En la observación cualitativa se deben tener en cuenta numerosos factores subjetivos y ambientales que ponen los datos recogidos en el contexto para interpretar y comprender. Tomando en consideración que en la investigación cualitativa el instrumento de recolección de datos es el propio investigador, fue de fundamental importancia planear y preparar la entrada y el acceso a las fuentes de información que poseen los entrevistados. El investigador conoció el mundo personal y el entorno cultural de las personas que luego

le facilitaron la recolección de información, estableciendo con ese propósito un clima de confianza y sinceridad con ellos previo a las entrevistas estructuradas que se hicieron posteriormente.

Se establecieron lazos de cordialidad con varios de los actores clave, a través de conversaciones previas informales sobre temas cotidianos y cuestiones de interés común en el mundo musical del país. También con los miembros de las asociaciones se entabló una relación sincera y solidaria pero no por ello menos cordial. Estas conversaciones informales previas sirvieron para establecer una atmósfera relajada que resultó de fundamental importancia para el momento cuando se llevaron a cabo las entrevistas en profundidad.

La observación, tanto participativa como no-participativa, constituyó una de las herramientas más útiles, particularmente en la etapa inicial de la investigación cualitativa. En la modalidad no-participativa, el investigador inicialmente asumió el papel de observador externo con el objeto de internarse posteriormente a la realidad social y cultural del problema objeto de investigación. Esto tuvo el propósito de que se pudiera esbozar un primer mapeo sin exponerse a perder credibilidad asumiendo el papel de observador activo o participante en un ambiente desconocido. De tal manera se obtuvo un registro de los aspectos esenciales para la comprensión de ese aspecto humano que se sometió a estructuración y estudio, para posteriormente enfocarse en una observación participante — ya con el conocimiento de los mecanismos y los patrones que rigen a ese grupo humano en específico— que reveló aspectos ocultos más profundos del problema estudiado.

Sandoval (1996) identifica diversas pautas de observación:

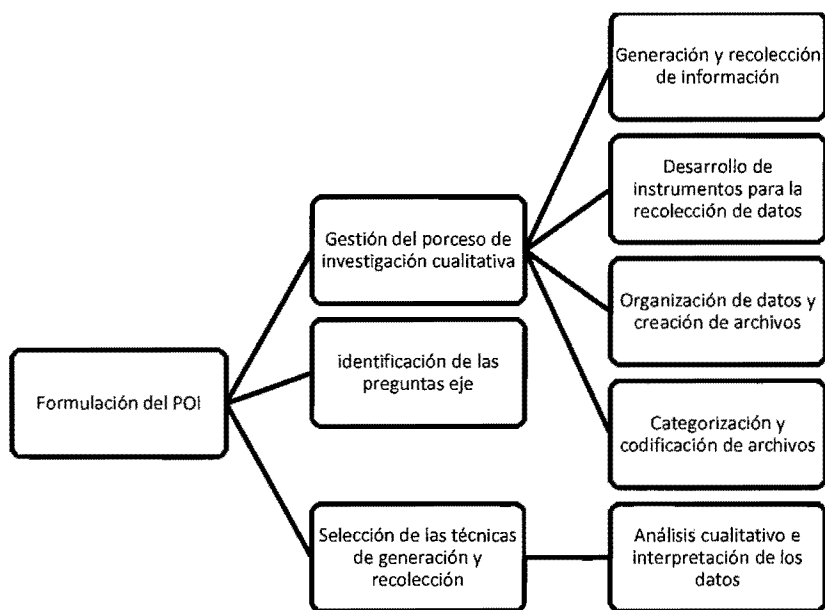
Algunas de esas pautas de observación han sido catalogadas como patrones o paradigmas de búsqueda, en situaciones socio-culturales que incluyen entre otras cosas: a) la caracterización de las condiciones del entorno físico y social, b) la descripción de las interacciones entre actores, c) la identificación de las estrategias y tácticas de interacción social, d) la identificación de las consecuencias de los diversos comportamientos sociales observados. (Sandoval, 1996:140).

Con el propósito de formar un patrón de indagación que identificara estas pautas, se empezó por caracterizar el entorno físico tanto como el social, para luego pasar a observar

y describir el tipo de interacción entre los actores. En seguida se procedió a identificar las tácticas subyacentes a esta interacción social, y a determinar los posibles resultados de los comportamientos de los diferentes actores. Estas observaciones más adelante fueron sometidas a una corroboración a la que se llegó en la etapa de observación participante. En esta etapa se utilizó una lista de elementos previamente establecidos cuya presencia en el grupo social en cuestión se fue constatando, confirmando su presencia o ausencia. El mapa conceptual de la Ilustración 1 que se presenta a continuación, resume las diferentes etapas de la investigación cualitativa:

### Ilustración 1

#### Mapa conceptual: Gestión del proceso de investigación cualitativa



Fuente: Sandoval (1996:132)

#### 2.5.4.2 Entrevista en profundidad

La entrevista cualitativa es mucho más abierta y flexible que los instrumentos o encuestas que se pasan para la recolección de datos para análisis estadístico. Consiste más bien en una reunión personal entre el investigador o entrevistador con la persona entrevistada y

posiblemente una persona adicional. En este diálogo se aspiró a lograr una comunicación a través de preguntas y respuestas, a través de la cual se busca el acercamiento a determinado tema. Según Hernández *et al.* (2006), las entrevistas pueden ser estructuradas, semi-estructuradas o abiertas, dependiendo del grado de preparación escrita previa que haya llevado el investigador a la reunión. Las primeras entrevistas fueron más abiertas, ya que estaban destinadas a establecer una buena comunicación personal ganando la confianza y posiblemente también la simpatía del entrevistado.

En este caso, no se llevaron categorías rígidamente preestablecidas, sino se prefirió adaptarse a las respuestas del entrevistado, con lo cual la entrevista tomó la forma de una conversación que, si bien estuvo dirigida por el entrevistador, dio la impresión de que era más bien informal. Para cada una de las entrevistas individuales estructuradas se preparó una guía con las preguntas, la cual se siguió durante las entrevistas siguiendo un orden específico. El propósito de estas guías fue justamente garantizar que se cubrieran todos los temas que se deseaban explorar, sin la distracción que muchas veces se puede dar en una conversación informal. De esta manera el investigador pudo mantener presente los objetivos de la entrevista y también establecer cierta distancia con el informante y prestar atención irrestricta al testimonio que estaba dando cada uno de los entrevistados.

Para que las preguntas cumplieran con su propósito, que era el de recabar datos cualitativos de los entrevistados, fue preciso tener presente varios tipos de indagación a aplicar en el momento y contexto adecuados. En esta fase el investigador se apegó a las cuatro clases de preguntas que distinguen Hernández *et al.* (2006).

La Tabla 6 muestra varios tipos de preguntas que se plantearon en las entrevistas en profundidad.

**Tabla 6**  
**Tipos de preguntas**

Preguntas generales	Propias de las entrevistas abiertas; parten de planteamientos globales (disparadores): ¿Qué opina Ud. de la gestión de regalías de la asociación a la que pertenece?
Preguntas destinadas a ejemplificar	Con estas preguntas se pide al entrevistado que dé un ejemplo sobre algún aspecto del tema investigado: ¿Podría darme un ejemplo de una falla en la distribución de regalías por alguna de sus obras?
Preguntas estructurales	Se dan cuando el entrevistador solicita al entrevistado una lista a manera de conjunto: ¿Qué tipo de canción tiene más aceptación con el público? ¿Qué problemas ve en la actual administración de regalías?
Preguntas de contraste	Este tipo de pregunta solicita al entrevistado que compare dos o más categorías: ¿Cómo es la eficiencia de recaudación que realiza la AEI en comparación con la gestión de la AGAYC?

**Fuente:** elaboración propia (Guatemala, 2012) con base en Hernández *et al.* (2006: 598)

La Tabla 7 muestra diversos tipos adicionales de preguntas y da ejemplos de preguntas que se diseñaron para la presente investigación.

**Tabla 7**  
**Preguntas adicionales empleadas en la investigación**

De opinión	¿Cree Ud. que ha habido corrupción en la gestión de regalías? ¿Cuál cree Ud. que es el problema que hay en la distribución?
De expresión de sentimientos	¿Cómo se siente con respecto a los servicios sociales que ofrece la entidad?
De conocimientos	¿Qué tratados y leyes nos amparan para exigir que se cumpla con el pago de regalías?
Sensitivas	¿Qué vio durante la confrontación que se dio por el supuesto plagio de una canción registrada?
De antecedentes	¿Cuántas de sus canciones han generado regalías?
De simulación	Si usted fuera el presidente de la Asociación, ¿qué innovaciones introduciría para optimizar la recaudación de regalías?

**Fuente:** elaboración propia con base en Mertens (2005) citado por Hernández *et al.* (2006:599)

En el contexto de la presente investigación se realizaron entrevistas a profundidad a algunos protagonistas en la gestión colectiva de regalías por concepto de derechos de autor por obras musicales. Entre estos se identifica a tres personeros de la AEI-Guatemala: Margarita Mendoza de Cáceres y Jorge Estrada Garavito, así como Gonzalo Rodríguez, director de la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES y la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO.

### **2.5.4.3 Grupos focales**

El grupo focal, grupo de enfoque o *focus group* es una técnica de recolección de datos cualitativa cuyo uso ha ido en aumento recientemente. En contraste con la entrevista en profundidad, que es eminentemente individual y se lleva a cabo de persona a persona, se trata aquí de una entrevista colectiva. Son reuniones de tres a diez personas (según Hernández, 2006) o de seis a ocho integrantes (según Sandoval, 1996) que se convocan para conversar en forma relajada sobre determinado tema, siendo conducidos por el investigador como profesional con experiencia en dinámica de grupos. El término “focal” se debe a que por lo general se centra alrededor de un número limitado y reducido de temas o problemas tratados, y a que la selección de los integrantes del grupo se da en vista de su idoneidad con respecto a los objetivos de la investigación.

Este tipo de entrevista se condujo en forma semi-estructurada, y fue revelando aspectos enriquecedores y ciertos ajustes en el rumbo conforme fue avanzando el proceso. En la planificación de los grupos focales se consideraron el número de grupos participantes, así como su tamaño, selección, y la definición de la medida de participación del investigador moderador. Los criterios para orientar el trabajo con grupos de enfoque incluyeron, de acuerdo a lo consignado por varios autores aportados por Sandoval (1996), las siguientes:

1. Que cubrieran la mayor gama posible de temas de interés,
2. Que aportaran información específica,
3. Que propiciaran la interacción emocional de los participantes, y
4. Que tuvieran en cuenta los contextos de las personas en el momento de responder a las interrogantes sobre el tema en cuestión.

La técnica de grupos focales o de enfoque en la presente investigación se puso en práctica con miembros no directivos de las respectivas asociaciones. Una variante del grupo focal que se puso en práctica es la que Sandoval llama “taller investigativo.” (Sandoval, 1996:146). En esta modalidad el grupo focal no solamente es fuente de información, sino se convierte en un ente propiciador de determinados cambios y desarrollos que la situación social amerite. Epistemológicamente, esta modalidad se encuadra en el paradigma interpretativo-crítico desarrollado en primera línea por los filósofos y sociólogos integrantes de la Escuela de Frankfurt, corriente de pensamiento que propiciaba la investigación acción participativa que se menciona arriba.

Esto permitió abordar situaciones sociales susceptibles de desarrollo, o bien cuya situación crítica hacía imperativos determinados cambios. Aquí se partió del diagnóstico con el objeto de llegar a la formulación de un plan que se pudiera poner en práctica para remediar determinadas deficiencias que reveló el diagnóstico. Se dio inicio al encuadre del problema y el diagnóstico, luego se identificaron posibles líneas de acción necesarias para subsanar los mancos revelados durante el análisis. El grupo o taller, pues, no solamente dio expresión a sus perspectivas y apreciaciones del fenómeno, sino también analizó los diferentes aspectos del mismo y ayudó a planificar los pasos a tomar subsiguientemente para obtener cambios o mejoras, identificando acciones que se combinaron en un plan de trabajo que puede ser puesto en práctica.

En el diagnóstico se abordaron variables como la composición sociocultural del grupo bajo estudio, llegando a la formulación de los aspectos prácticos como el cronograma de actividades.

#### **2.5.4.4 Estudio de casos**

Este método parte del tipo de pregunta de investigación que plantea el diseño respectivo.

Según Yacuzzi (2005),

...las preguntas “cómo” y “por qué” son más explicativas y llevan fácilmente al estudio de casos, la historia y los experimentos, porque tratan con cadenas operativas que se desenvuelven en el tiempo, más que con frecuencias. Los casos y la historia también permiten tratar con el rastreo de procesos (George et al., 2005). (...) las preguntas sobre el “cómo” y el “porqué” son especialmente relevantes, porque sus respuestas son las teorías. (Yacuzzi, 2005:6)

Este autor sostiene además que la inferencia lógica debe ser hacia la teoría y no hacia otros casos, en vista de que el caso no admite generalizaciones. En ese sentido, la inferencia causal ayudó al investigador a descubrir relaciones entre características, dentro de un marco conceptual explicativo. Esta técnica se aplicó al caso del compositor José Asturias.

#### **2.5.4.5 Historias de vida**

En el presente estudio se buscó descubrir la esencia de las instituciones sociales mencionadas escuchando las voces individuales que las integran. Para revelar la relación entre los asociados y las entidades en cuestión se profundizó en el estudio de casos específicos de individuos tanto afectados como beneficiados por la gestión bajo estudio. Para ello se utilizó la historia de vida, la ya mencionada técnica de investigación cualitativa que se divide en tres etapas, iniciando con la exploración de la historia de vida en el primer contacto con el entrevistado. El texto obtenido en esta entrevista constituyó una primera versión que en lo subsiguiente se fue afinando y completando, conforme avanzaban las entrevistas.

Una segunda etapa estuvo representada por la descripción de la historia de vida por parte del investigador, quien regresó a la primera historia espontánea, la del compositor Sarmientos, para ahondar en determinados aspectos susceptibles de profundización. Con este segundo texto ya más completo, se procedió a un análisis a fondo de la historia, y en esta etapa se procuró lograr la cooperación del actor social entrevistado para elaborar su propia biografía, haciendo comentarios y asumiendo posturas críticas ante determinados acontecimientos de su historia.

#### **2.5.5 Interpretación de los datos cualitativos**

Para la interpretación de los datos cualitativos se inició con el análisis intermedio de los datos recabados con respecto al diseño cualitativo emergente. Si bien en el diseño cualitativo de investigación se contó con ciertos parámetros básicos a manera de guía de trabajo, la metodología cualitativa como consecuencia de su carácter no-prescriptivo implicó cierta apertura y flexibilidad, así como referencialidad y sensibilidad estratégica



para el reajuste de los procedimientos y la emergencia del diseño de investigación propiamente dicho durante las fases iniciales de la investigación. Según Sandoval, el diseño cualitativo tiene las cuatro características de "...apertura, flexibilidad, sensibilidad estratégica y referencialidad o no prescriptividad." (Sandoval, 2006:149)

La apertura tanto como la flexibilidad consistieron en la disposición de incluir elementos en el diseño que previamente no habían sido considerados, como la realización de muestreos a personas o grupos no tomados en cuenta en el inicio, la modificación de los instrumentos con la adición o sustitución de determinadas preguntas, y el recurrir a fuentes de información alternativas que se acomodaran en el diseño inicial y enriquecieran la información (Sandoval, 1996). Son precisamente estas características las que diferencian el diseño cualitativo de aquel que es de carácter cuantitativo, en el cual el diseño de la investigación se fija con antelación y debe ser llevado a cabo de acuerdo a los pasos indicados, sin posibilidades de modificación.

Como primera táctica de generación de significación se procedió inicialmente a la identificación de temas y patrones, examinando cuidadosamente las evidencias, incluyendo los casos que se desviaban del patrón que estaba siendo identificado. Esta evaluación de los niveles de plausibilidad fue necesaria para establecer si tenían el sustento necesario para poder ser adoptados en la investigación.

Otro procedimiento correspondiente a esta etapa fue la agrupación y posterior categorización de los datos, tanto como de actores individuales, escenarios, eventos, procesos o situaciones observadas. Esto se logró en la práctica con ayuda de una matriz, generando una tabla en la cual se agruparon las situaciones identificadas (en las filas) con respecto a los atributos de las mismas que se encontraron (en las columnas). De esta manera se facilitó el relacionar las situaciones con sus atributos, que se pudieron reconocer así a primera vista.

Una táctica de suma importancia, proveniente de la literatura y las ciencias de la educación, fue el establecimiento de metáforas, a través de lo cual se hizo posible reducir la información para facilitar su comprensión y ciertos niveles de generalización. En ese

sentido Sandoval, haciendo referencia a los escritos de Miles y Huberman, señala que "...la metáfora está a mitad de camino entre los hechos empíricos y la significación conceptual de los mismos." (Sandoval, 1996:153). La metáfora es efectivamente uno de los recursos más eficaces para transmitir conocimientos. La información recaudada se procesa también por medio de comparaciones o contrastes, cuidando de someter las variables a una continua división y revisión.

Con el objeto de descubrir la manera en que se relacionan las categorías de análisis y también para poder encontrar aspectos normalmente ocultos a la mirada analítica del investigador, se recurrió a diversas técnicas como la inmersión de casos particulares en un caso general utilizado por Glaser, (1978), en la cual se recurrió a la negociación a partir de la argumentación, la discusión y comportamientos específicos de interacción verbal.

Se utilizó también la técnica llamada factorización, que consiste en identificar un patrón a través del cual se agrupan ciertos grupos de datos en el contexto de constructos o temas más amplios, generando variables hipotéticas de segundo orden. Otra táctica consistió en identificar las relaciones entre variables a través de mapeos, la búsqueda de variables intervinientes que surgieron durante el proceso, a manera del ensamblaje de un rompecabezas, con el objeto de establecer la razón por la cual determinadas variables se apartaban del patrón que se había identificado.

Un procedimiento adicional esencial consistió en construir una secuencia lógica de evidencias. Su implementación se dio a través del entrelazamiento de dos ciclos metodológicos o inducciones, el primero de carácter enumerativo, que consistió en listar ejemplos de la misma tendencia. El segundo consistió en someter a prueba y corroboración constante las hipótesis de trabajo. (Sandoval, 1996:153)

Los hallazgos empíricos también fueron puestos a prueba a través de la revisión de su representatividad. Se tomaron en cuenta los posibles efectos de la presencia del investigador sobre las técnicas de recolección de información cualitativa, ante todo en vista de que el investigador en este caso es un actor en la escena musical de Guatemala. La evidencia fue sometida a triangulación para asegurar su validez. Se consideró la

conveniencia de incluir excepciones o casos que se salían de las normas. En algunos casos se identificaron informaciones falsas —por desconocimiento u otras motivaciones— así como algunas relaciones sesgadas motivadas por rivalidades entre actores. Para validar fenomenológicamente lo encontrado, se buscó finalmente la retroalimentación de los actores que se habían entrevistado previamente para conocer su perspectiva sobre su propia realidad social.

Entre estas estrategias fue particularmente importante la triangulación. Esta ha sido definida como “...el uso de dos o más métodos de recogida de datos, en el estudio de algún aspecto del comportamiento humano. El uso de métodos múltiples, el *mutimethod approach* o enfoque multimetódico, contrasta con el método de enfoque sencillo.” (Martínez, 2006:543, citando a Pérez, 1994)

Esta triangulación se llevó a cabo entre estrategias metodológicas cualitativas y las de carácter cuantitativo, ya que ambas ofrecían perspectivas distintas que contrastaban entre sí, por lo que fue posible verlas como complementarias o combinarlas para ampliar la perspectiva. Para los análisis intermedios se buscó focalizar el problema de la forma más adecuada. En esta etapa del análisis, que se fue llevando a cabo en forma simultánea con la captura de información, se identificaron normas y patrones recurrentes, a la vez que se identificaban algunas incoherencias e inconsistencias en la información recabada. La validación de estos análisis intermedios se efectuó por un lado a través del constante intercambio con los entrevistados participantes, para asegurar la validez interna, y por otro a través de la continua confrontación con la teoría y la literatura disponible sobre el tema, con lo que se estableció la validez externa.

La existencia de programas informáticos (*software*) ha impulsado y otorgado recursos al proceso de análisis de información cualitativa. La página web *Qual Page: Resources for Qualitative Researchers* ofrece una lista de recursos informáticos actualizados para la interpretación de información cualitativa. En la actualidad se dispone de una amplia gama de programas, algunos de los cuales se pueden obtener sin costo. Entre estos se distinguen tres grupos: uno que proporciona herramientas para la recuperación de textos, otro que aglutina a los programas desarrollados más recientemente para la codificación de

información recolectada, y un tercer grupo de programas que proporcionan herramientas para la elaboración teórica.

A este último grupo pertenecen *AQUAD*, *Atlas.ti*, *Etnograph 5.0* y *Hiper Research* y *Nudist* con su aplicación *Nvivo*. Varios de estos programas se encuentran como demos en el disco adjunto al ya citado libro de Hernández *et al.* (2006) y se revisaron para eventualmente proceder a su adquisición, habiéndose ya identificado su utilidad específica para la investigación en cuestión.

De estos se eligió el *Atlas.ti* desarrollado en Alemania, programa que proporcionó recursos para las diferentes fases del procesamiento de la información cualitativa recolectada, incluyendo la transcripción de los textos, la codificación de los mismos en diversos archivos ordenados de acuerdo a su contenido, la búsqueda dentro de los datos archivados, y el establecimiento de relaciones entre los datos para descubrir patrones, procesos y otros tipos de relación entre los datos. A este se añadió un pequeño programa llamado *Wordle* que convierte en gráficas los textos que se le incorporen, adjudicando diversos tamaños y colores a las palabras clave de acuerdo a la frecuencia de su uso en el texto.

#### **2.5.6 Archivo de datos recaudados**

El sistema de archivo o almacenamiento de los datos recaudados se estructuró de acuerdo a la estrategia de recaudación que se adoptó en la investigación, combinando las técnicas que se acaban de describir. A la vez debe recalarse que la interpretación cualitativa de los datos recolectados se dio en forma simultánea al almacenamiento de los mismos, en forma gradual. El ordenamiento de los datos recolectados se realizó en diversas etapas, dando inicio con una organización de la información de acuerdo a un criterio descriptivo. Este posteriormente se dividió en diversos segmentos, reagrupando la información según las categorías previamente establecidas, lo cual hizo posible una lectura diferente. Esto resultó en la interrelación de las categorías con el objeto de sintetizar y conceptualizar la información.

### **2.5.7 Confirmación y prueba de datos**

Un segundo grupo de técnicas está dedicado a someter a examen las pruebas para lograr su confirmación o lo opuesto, que consiste en desechar todos aquellos datos sin procesar o ya procesados que no se logren confirmar. Una vez que se establecieron los hallazgos puntuales, que se encontraron las relaciones entre ellos, que se listaron y numeraron los patrones hallados y se identificaron los temas o constructos, se llegó a una etapa fundamental que resultó fundamental en la investigación. En ésta se desarrolló una teorización coherente de la información empírica recolectada, estableciendo de esa manera un puente entre lo empírico y la conceptualización a la que se llegó.

Ya durante el proceso de recolección de datos cualitativos por medio de las técnicas descritas se fueron sometiendo los hallazgos a un examen preliminar, revisando continuamente la bitácora de campo y escribiendo anotaciones con ideas que fueron surgiendo, para profundizar en las posibilidades que ofrecía el material recolectado.

Una vez concluida la recolección de información se procedió a la codificación de acuerdo a lo recomendado por Sandoval (1996) quien sostiene que "... el desarrollo del sistema categorial es el primer paso para la estructuración del análisis tras la culminación parcial o total del trabajo de campo. Este se desarrolla en tres grandes fases o etapas: descriptiva, relacional y selectiva." (Sandoval, 1996:159). Basándose en varios autores, enumera entre los códigos los de contexto, los relacionados con los puntos de vista de los informantes y cómo piensan ellos sobre los objetos y las personas, así como códigos de proceso y de actividad, de estrategia y de relaciones interpersonales.

A esto siguió el establecimiento de las categorías de análisis y su respectiva teorización y validación, como se mostró en secciones anteriores. Éste se desarrolló en tres etapas, como las clasifica Sandoval (1996) en la cita anterior. En consecuencia, la codificación descriptiva representó un primer nivel de categorización. Por un lado se acudió a la teorización, es decir, a la codificación según categorías de otros autores previos, y en segundo, se emplearon denominaciones o categorizaciones originales del investigador, apoyadas en los datos recabados.

El segundo nivel de categorización consistió en la codificación relacional o axial, en el que se generó otro tipo de categorías que ya no fueron descriptivas como las correspondientes a la primera etapa, sino relacionales, es decir más teóricas, y por medio de ellas se vincularon las categorías descriptivas mencionadas anteriormente. El tercer nivel de categorización mencionado por Sandoval (1996) se dio con la codificación selectiva consistente en la purificación de las categorías por medio de la triangulación, el contraste y la retroalimentación con los entrevistados, tomando en cuenta también los casos negativos.

Esta última etapa, que resultó en categorías núcleo que articularon todo el sistema construido hasta el momento, resultó en la construcción de matrices por medio de las cuales se hizo posible captar el proceso de análisis. Estas matrices reflejaron la calidad y las dimensiones de las relaciones que se habían identificado entre las diferentes categorías. La categorización se mantuvo en un proceso de confrontación continua hasta lograrse la saturación, que se dio cuando ya no surgieron elementos nuevos en la información recolectada.

Los criterios empleados para la interpretación de la información y para la elaboración del reporte de resultados se basaron en las categorías de análisis establecidas para la investigación: creación, registro, protección, monitoreo, recaudación, distribución y administración.

## Parte II

### Marco teórico

#### Capítulo 3

#### Derechos de autor, derechos conexos y gestión colectiva

La actividad cultural y comercial de la creación y difusión de obras musicales es susceptible de regulación legal y administrativa, sin cuyo funcionamiento óptimo no es posible participar del cada vez más intenso intercambio internacional de ese tipo de producciones. Dada la importancia de la producción musical tanto a nivel audio como audiovisual en la actualidad y su constante distribución por medios comerciales e informáticos, es necesario conocer el estado de la cuestión en Guatemala con el objeto de proponer enmiendas y mejoras al actual sistema.

Son las sociedades de gestión colectiva quienes se encargan de administrar la explotación de obras musicales en los rubros de distribución comercial de grabaciones en soportes diversos, la representación en vivo, la radiodifusión y, en la actualidad, la nueva modalidad de distribución informática. Como se mencionó arriba, en España este papel lo ha desempeñado la Sociedad General de Autores y Editores –SGAE–, que ha establecido un funcionamiento de gran eficacia, beneficiando a compositores, editores, arreglistas e intérpretes con las regalías contempladas por la ley y sus reglamentos. Según lo detallan Krasilovsky y Shemel (1995) esta función es desempeñada en los Estados Unidos por entidades *American Society of Composers, Authors and Publishers* –ASCAP–, *Broadcasting Music Inc.* –BMI–.

Un antecedente particular en Guatemala lo constituye la ya citada fundación en 1952 de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores –AGAYC–, la cual se encargó de administrar la explotación de grabaciones de obras de los autores asociados hasta 2007. Su gestión pasó por numerosas fases, llegando a beneficiar a gran cantidad de autores de

música popular guatemalteca a través de la recolección y distribución de regalías por concepto de explotación en la difusión radial, grabación de discos, reproducción mecánica y otros.

En 2007 se dio una crisis cuando un grupo de músicos populares no integrantes de esta asociación propició ante las autoridades del Ministerio de Economía —así como también ante la entidad coordinadora para América Latina— la suspensión de la AGAYC de sus funciones como sociedad de gestión colectiva. Ellos mismos formaron una nueva entidad, que llamaron Autores, Editores e Intérpretes –AEI–, la cual obtuvo el aval de ese Ministerio.

### **3.1 Breve reseña histórica**

Como indica Calvillo (2008), uno de los documentos pioneros en la regulación de los derechos de autor es el estatuto de la Reina Ana. Esta disposición legislativa, aprobada por el parlamento de Inglaterra el 10 de septiembre de 1710, confiere al autor un derecho sobre su obra por el lapso de 21 años. A las obras nuevas, creadas después del estatuto, les concede protección por 14 años prorrogables por un período de igual duración. En el ámbito de habla hispana, “...el Rey de España Carlos III en 1763 concedió al autor el monopolio de la explotación de su obra. En Francia, Luis XVI en 1776 otorgó preferencia al derecho del autor sobre los derechos del editor.” (Calvillo, 2008:21)

Según Calvillo (2008), los derechos de los compositores fueron regulados en Francia por el reglamento general del consejo de 1786. En los Estados Unidos, la Constitución de 1787 considera fundamental la protección de las obras publicadas, propiciando el desarrollo de las ciencias y de las artes. La Revolución Francesa por error instituyó inicialmente el derecho de autor a un segmento reducido, situación que la Asamblea Constituyente corrigió en 1791 concediendo derechos más amplios, particularmente al sector dramático y teatral. En 1793 se aprueba una nueva ley que reconoce la propiedad artística y literaria, estableciendo así la protección que da el derecho de autor. (Calvillo, 2008:22)



Vásquez (1950) señala que en Guatemala se dio un primer antecedente del derecho patrimonial a partir de 1894, cuando el gobernador del Departamento de Guatemala, Eleázaro Asturias, estableció una oficina donde los compositores pueden registrar sus obras y donde a la vez se guardan copias de sus obras para ser arrendadas para su ejecución por los músicos intérpretes. Embebido de un espíritu de progreso nacional, Asturias "...logró reunir buen número de filarmónicos que (...) le ayudaron sinceramente, merced a lo cual se pudo fundar la sociedad, establecer la oficina de registro y comenzar la recopilación del archivo musical." (Vásquez, 1950:287)

Esto condujo posteriormente a la formación de sociedades de gestión colectiva, primero a partir de la mitad del siglo XX, y posteriormente a inicios del siglo XXI, como se elabora más adelante en el presente trabajo. La legislación sobre el derecho de autor ha sido actualizada recientemente. En 1998 entró en vigencia la nueva Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, Decreto 33-98 del Congreso de la República de Guatemala, reformada en 2000 por el Decreto 56-2000 y en el 2006 por el Decreto 11-2006.

De acuerdo a la página web <http://guatemala.eregulations.org/media/reglamento>, el 9 de abril de 2003 el Presidente de la República Alfonso Portillo promulgó el Acuerdo Gubernativo 233-2003 Reglamento de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, que constituye uno de los bastiones de la legislación en ese campo.

### **3.2 Corrientes de pensamiento**

A través de los tiempos se ha llegado a un consenso con respecto a los derechos de autor, y los principales tratados que se han firmado al respecto en el contexto internacional no dejan dudas sobre la voluntad de proteger los derechos de los creadores de obras intelectuales. Sin embargo, las nuevas tecnologías han hecho muy fácil la copia facsimilar de las obras, con lo que entra en juego la falsificación y la piratería. Esto ha provocado dos reacciones: por un lado, el incremento de medidas de control por parte de organizaciones de gestión colectiva, y por otro el clamor de algunos individuos y grupos por la abolición de las restricciones.

Esta última corriente aboga por que no se protejan las obras, sino se permita la libre utilización de todo conocimiento, que a la vez es generado en forma anónima por todos. Esto sin duda responde a la lógica de la globalización. Como observa Bernardo,

las tecnologías actuales, que no nuevas, en el campo de la comunicación, información e informática están siendo esgrimidas, en ciertos casos y por ciertos autores, como el soporte teórico y práctico de la sociedad contemporánea (de la información, de la comunicación, del conocimiento, de la economía virtual, netocrática, etc.) cuando, sin duda alguna, las infraestructuras tecnológicas y las implicaciones que se derivan de su uso no son más que un elemento o factor del complejo engranaje de la sociedad. (Bernardo, *Razón tecnológica y lógica de la globalización*, [www.dialnet.unirioja.es/descarga/940288.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/940288.pdf))

Se observa que el control se dificulta con la nueva manera de navegar en el ciberespacio con la posibilidad de “bajar” y descargar todo tipo de archivos de texto, sonoros, gráficos y de software sin pagar derecho alguno.

### **3.3 Gestión colectiva del derecho de autor y derechos conexos**

La gestión de los derechos de autor ha sido percibida como un adelanto importante que propicia la creación de nuevas obras de arte para incentivar y desarrollar la vida cultural de las naciones y de la humanidad. Amparado por ese estímulo y protegido contra el plagio y el mal uso de sus obras y su renombre, el autor se siente libre e incentivado para llevar a cabo su trabajo creativo. En palabras de Eduardo Bautista, otrora presidente de la Sociedad General de Autores y Editores –SGAE–, una de las organizaciones de gestión colectiva más eficaces del mundo actual,

...la regulación de la propiedad intelectual y de los derechos de autor constituye una conquista de la civilización, marca el umbral del reconocimiento de los valores morales y patrimoniales que contiene el trabajo creativo y consolida al autor como auténtico artífice del patrimonio cultural de la humanidad. (Batista citado por González, 1999:1063)

Del mismo modo, de acuerdo a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI,

...los compositores, escritores, músicos, cantantes, artistas y todas las personas dotadas de actitudes creativas constituyen el patrimonio más valioso de la sociedad y, gracias a su ingenio creativo, enriquecen la esencia misma de nuestra vida cultural. (OMPI, Gestión Colectiva del

Con miras a propiciar sus actividades y fomentar su creatividad y su trabajo artístico, la sociedad como tal está obligada a incentivar y conceder las respectivas retribuciones a los artistas a cambio de la autorización para el uso de sus creaciones. Es aquí que el papel de las organizaciones de gestión colectiva adquiere fundamental importancia, porque a través de sus acciones se garantiza que se haga efectiva la mencionada compensación.

Con el propósito de definir los conceptos y clarificar los mecanismos que rigen la gestión colectiva del derecho de autor y los derechos conexos, a continuación se ofrece una breve reseña de ese extenso tema que a menudo es de gran complejidad. A continuación se ampliará la descripción de su ámbito para abarcar aspectos adicionales como lo son los derechos conexos de los artistas ejecutantes o intérpretes, tanto instrumentales como vocales, así como los sistemas de administración e información relativos a la gestión de derechos y lo relativo a la reproducción de obras originales.

### **3.4 Derechos de autor**

El creador de una obra científica o bien artística —ya sea esta última musical, literaria, teatral, plástica o de otra disciplina— es el propietario titular de su creación y por lo tanto tiene el derecho de decidir y establecer todo lo concerniente al uso que desee dar a dicha obra, la cual está amparada y protegida por el derecho de autor contemplado por la legislación internacional y las respectivas leyes nacionales. En vista de esta protección que se concede al autor no es necesario registrar la obra para obtener dicho amparo. Lo que está protegido no son las ideas que la obra comunica, sino la forma en la que estas son expresadas. Esta protección jurídica abarca dos categorías fundamentales: los derechos patrimoniales y los derechos morales.

Los derechos patrimoniales abarcan lo relativo a la ejecución e interpretación pública, la reproducción, la difusión por radio, televisión, cable o Internet, así como la reproducción y distribución de copias en cualquier soporte. Los derechos morales por otro lado se refieren a la prerrogativa del autor de manifestar su oposición o prohibir cualquier modificación,

adaptación o mutilación de su creación que pueda afectar su renombre. Por ende, ninguna obra puede utilizarse sin haber obtenido previamente la autorización expresa del titular. Este goza tanto de los derechos patrimoniales como de los morales durante toda su vida, y los derechos pasan a pertenecer a sus herederos hasta 75 años después de su muerte.

Los pormenores de estos aspectos se encuentran estipulados en convenios internacionales que en la actualidad ya han sido suscritos y ratificados por la mayoría de naciones. La ratificación de los convenios obliga a los Estados miembros a encargarse de que sus legislaciones coincidan con las normas internacionales contenidas en los tratados suscritos. Estos convenios internacionales incluyen el Convenio de Berna de 1886, el cual ha sido sometido a diversas revisiones para acomodar las nuevas tecnologías que han surgido desde el momento de su formulación inicial (Calvillo, 2008:201). Ese convenio está administrado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), que es un organismo internacional especializado adscrito al sistema de las Naciones Unidas. La base legal del convenio se trata en más detalle en el Capítulo 4.

#### **3.4.1 Dominio público**

El término “dominio público” denota todas aquellas canciones y obras musicales cuya protección por los derechos de autor ha expirado según la ley, o sea, que ha transcurrido el lapso de tiempo en que la obra está protegida. Este ámbito no posee la característica de propiedad privada que tienen las obras protegidas, y cualquier persona puede hacer el uso que desee de una obra de dominio público. A nivel internacional, las obras contenidas en el dominio público pueden transformarse, adaptarse o arreglarse en una variedad de maneras, desde dotar la canción de un acompañamiento armónico previamente inexistente hasta la elaboración de versiones para las más diversas agrupaciones vocales o instrumentales.

Algunas sociedades de gestión colectiva en el primer mundo como ASCAP y BMI en los Estados Unidos y SESAC en Francia (ver lista de abreviaturas arriba) disponen de catálogos en las cuales están contenidas las obras y sus titulares. Krasilovsky y Shemel (1995) informan que las obras de dominio público están identificadas por un asterisco que

indica esa condición. Se puede solicitar a estas entidades la constancia de que determinada obra se encuentra en el dominio público, definiendo así las condiciones de uso que aplican.

### **3.5 Derechos conexos**

Mientras el término “derecho de autor” abarca a los creadores de las obras, la denominación “derechos conexos” hace referencia a los que se les conceden respectivamente a los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores fonográficos y las empresas de radiodifusoras en lo relativo a sus interpretaciones, fonogramas y programas radiales. En contraste con lo observado en el caso del derecho de autor, los derechos conexos se otorgan a los intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras. La relación de los derechos conexos con el derecho de autor está justificada por el hecho de que los titulares de estos últimos participan decisivamente del proceso de creación intelectual en el sentido de que se encargan de la divulgación de las obras al público.

De tal manera, los compositores necesitan de intérpretes —sean estos cantantes o músicos instrumentistas— para interpretar sus obras ante el público, de la misma manera que los dramaturgos necesitan de los actores y directores de escena para presentar sus obras dramáticas. Los productores de registros fonográficos por otra parte participan en la divulgación en vista de que se dedican a la grabación y la producción de obras musicales de autores y compositores, cantadas o interpretadas por artistas intérpretes. Una vez concluida su producción, estas grabaciones pueden ser difundidas por emisoras radiofónicas a través de cuya acción se hace posible que las obras lleguen a una audiencia multitudinaria.

Los derechos conexos han sido estipulados por la Convención de Roma, aprobada en 1961, cuya denominación completa es “Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión”. Esta convención, que aún no ha tenido que ser revisada desde su formulación original, es administrada conjuntamente por tres organizaciones del sistema de las Naciones Unidas: la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia

y la Cultura (UNESCO), la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y la mencionada OMPI.

La protección internacional está contenida en el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (Acuerdo sobre los ADPIC), estipulado en 1994, así como otros acuerdos que se ofrecen en la tabla respectiva. Estos convenios y tratados internacionales sirvieron de fundamento e incentivaron la creación de leyes a nivel nacional que se acoplan a lo acordado, como se amplía más adelante.

### **3.5.1 Gestión colectiva**

En vista de la naturaleza de su trabajo como creador y la complejidad de los mecanismos de difusión de las obras, es muy difícil que un autor pueda encargarse personalmente de la gestión de los derechos de sus propias obras, de controlar el uso que se esté haciendo, del contacto con las emisoras que las difunden y de la concesión de las respectivas autorizaciones, ni tampoco de cobrar en cada caso las remuneraciones a los que tiene derecho. Del mismo modo, las emisoras radiales, los canales de televisión y las empresas que administran establecimientos donde se cuenta con ambientes musicales no se pueden dedicar a solicitar las autorizaciones y los permisos necesarios a cada uno de los autores o intérpretes para difundir obras protegidas por el derecho de autor y derechos conexos.

Ante la imposibilidad de la gestión individual de estos aspectos tanto por parte de los titulares de los derechos como de los usuarios, se ha hecho necesario establecer organismos de gestión colectiva que se dediquen a mediar entre titulares y usuarios. Estas organizaciones, llamadas Sociedades de Gestión Colectiva, representan a los autores y defienden sus derechos, recaudando y entregando los montos a los que éstos tienen derecho.

Las organizaciones de gestión colectiva están integradas por diversas clases de miembros, todos ellos titulares de derechos de autor y derechos conexos. Entre estos se encuentran los escritores, novelistas, poetas, dramaturgos, autores, compositores, cineastas y fotógrafos,

tanto como actores, músicos intérpretes (incluyendo cantantes como instrumentistas y directores), productores y editores. En el caso de las emisoras de radio, su categoría es ambigua, ya que si bien tienen ciertos derechos sobre sus radiodifusiones, son en primera línea usuarios de los fonogramas compuestos, interpretados y producidos por los anteriores.

Los miembros de una organización de gestión colectiva se incorporan a la misma por medio de un procedimiento usual de registro de sus datos personales y de las obras que han creado, cuyos derechos serán administrados por la organización. Las obras registradas de esta forma conforman el repertorio local o nacional. Por otro lado, las obras gestionadas por las sociedades de gestión colectiva en muchos países o en todo el mundo conforman lo que se denomina el repertorio internacional.

Las atribuciones de las organizaciones de gestión colectiva de los derechos de autor por lo común incluyen:

- 1) la recaudación de derechos por la ejecución en lugares públicos como restaurantes, discotecas y otros;
- 2) el derecho de radiodifusión, que incluye también la difusión por televisión;
- 3) el derecho de reproducción mecánica de las obras en cualquier soporte, sea este la cinta magnetofónica en carrete o casete, el disco de vinil o el actual disco compacto, disco láser o minidisco;
- 4) el derecho de representación y ejecución sobre las obras dramáticas;
- 5) el derecho de reproducción gráfica sobre las obras literarias y musicales (fotocopiado);
- 6) los derechos conexos que corresponden a los derechos de los artistas intérpretes y los productores fonográficos a obtener compensación por la radiodifusión. (<http://musicartes.org/preguntas.htm>. Recuperado 09.04.2013)

Las sociedades de gestión colectiva negocian las condiciones de utilización y las tarifas aplicables con los usuarios. A la vez que recaudan y distribuyen las regalías de ley, conceden las autorizaciones y licencias requeridas por los usuarios en representación de los titulares de los derechos, que de esa manera se ven liberados de tener que llevar a cabo personalmente la gestión de sus propias obras. En Guatemala, de conformidad con el Decreto Ley 233-2003, "...están sujetas a la inspección y vigilancia del Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía." (2003:20)

Por otro lado, existen centros de gestión de derechos llamados *clearance centers* (centros de descarga) que se encargan de otorgar licencias a los usuarios. Estas licencias son emitidas de acuerdo a las respectivas condiciones de uso y las tarifas de remuneración fijadas en las cláusulas correspondientes. Estos centros actúan como agentes del titular del derecho, quien estipula directamente las condiciones para la utilización de sus obras por parte del usuario. Un tercer tipo de organización es una ventanilla única, es decir, un sistema centralizado que agiliza la obtención de licencias para obras multimedia que requieren la solicitud de autorizaciones múltiples a diversas organizaciones de gestión colectiva representadas por el sistema.

En la gestión colectiva de los derechos de representación, de ejecución y de difusión pública llevada a cabo en el ámbito musical, se distinguen tres pilares: la catalogación, la concesión de licencias, y la distribución. Este ámbito incluye todos los géneros, estilos y modalidades, tales como la música clásica sinfónica, de cámara, sacra y dramática; el jazz, blues, rock, pop y todos los géneros populares, sean estos vocales o instrumentales. El trabajo de la organización incluye las siguientes tareas:

1. Negociación con los usuarios tales como estaciones de radiodifusión, canales de televisión, discotecas, restaurantes y otros lugares de entretenimiento.
2. Concesión de licencias y autorizaciones a los usuarios para el uso de las obras protegidas en su repertorio bajo determinadas condiciones y pagos.
3. Distribución de regalías a los autores asociados de acuerdo a las normas y tarifas establecidas, basados en la información concerniente a las obras protegidas, como también los listados de música emitida por usuarios tales como las radiodifusoras y canales de televisión. De estos montos se deduce un porcentaje destinado a cubrir gastos administrativos y cuotas para actividades culturales, sociales y de promoción. Con ese propósito, a menudo se recurre a paquetes informáticos específicos que permiten el cómputo y desglose de los montos por los diferentes rubros y conceptos. (<http://musicartes.org/preguntas.htm>. Recuperado 09.04.2013)

En lo referente al ámbito de las obras escénicas, cuya variedad incluye espectáculos de danza, teatro, ópera y otras producciones musicales, la organización de gestión colectiva asume la función de un representante o agente de los titulares del derecho. Su función aquí es negociar contratos y establecer condiciones de explotación con los teatros y las empresas productoras.



En adición a ello es necesaria una autorización del autor con sus condiciones específicas. Una vez obtenida ésta, la organización informa al interesado que el autor ha concedido su permiso y realiza los cobros correspondientes para hacérselos llegar al mismo. Cuando se trata de obras impresas, la práctica de la gestión colectiva se enfoca en primera línea en otorgar la licencia de reproducción, siempre con la remuneración prevista del titular del derecho. Las remuneraciones correspondientes a los derechos conexos de los artistas intérpretes o los productores aplican cuando las grabaciones sonoras se utilizan en la difusión en vivo, por reproducción de grabaciones, así como radial o televisiva. La recaudación y distribución de estos pagos se puede realizar a través de organizaciones establecidas en forma conjunta por los intérpretes y los productores o editores.

El perímetro de actuación de las organizaciones de gestión colectiva y la aplicación de la legislación nacional con respecto a los derechos de autor y conexos se limita a los territorios nacionales de cada país. De acuerdo al principio de trato nacional que se estipula tanto en el Convenio de Berna como en la Convención de Roma, por lo general se les debe dar el mismo trato a las obras extranjeras como a las nacionales. Con este propósito existen acuerdos de representación mutua, a través de los cuales se efectúa la recaudación y distribución de regalías en forma recíproca entre los países. A nivel internacional se han establecido también entidades que relacionan y aglutinan a las organizaciones de gestión colectiva establecidas por los diferentes países.

Estas organizaciones no gubernamentales que trabajan a nivel internacional incluyen a la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores –CISAC–, la Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción –IFRRO–, la Federación Internacional de Músicos –FIM– y la Asociación de Organizaciones Europeas de Artistas Intérpretes –AEPO–, por sólo mencionar algunas. La Organización Mundial para la Propiedad Intelectual –OMPI– tiene también un programa de cooperación y desarrollo de las organizaciones de gestión colectiva que requieran el fortalecimiento de sus estructuras organizativas y el incremento de la eficacia administrativa en la gestión de los derechos de autor y conexos.

En cuanto a sus dimensiones socioeconómicas y culturales, el efecto de la gestión colectiva sobre las artes creativas y especialmente la música ha sido sumamente beneficioso a nivel internacional. En los países donde el derecho de autor y los derechos conexos cuentan con la debida protección y se dispone de organizaciones de gestión colectiva eficaces, los compositores, intérpretes, productores y editores de obras musicales encuentran importantes incentivos para el desenvolvimiento de su creatividad. De esta manera contribuyen decisivamente al desarrollo cultural, haciendo posible que el público tenga la posibilidad de estar expuesto a una gran variedad de impulsos artísticos.

A la vez, de esta forma se estimula el crecimiento económico: en algunas naciones, el sector cultural representa alrededor del 6% del producto interno bruto –PIB–, del cual una gran parte procede de los ingresos correspondientes a la gestión colectiva de los derechos de autor y conexos. A estos beneficios se suman las ventajas para los miembros como la asistencia social en forma de seguros médicos, pensiones u otros ingresos calculados sobre la base de las regalías distribuidas a cada miembro. También las actividades culturales y de promoción de la música nacional poseen un atractivo considerable y un importante esfuerzo en dar a conocer el patrimonio musical de cada nación. Entre estas actividades destacan la organización de festivales y certámenes de composición en los cuales se premian los compositores de acuerdo a parámetros establecidos. La deducción a las regalías correspondientes a los autores por este concepto no debería de propasar el 10%, de acuerdo a lo estipulado por la CISAC. ([www.cisac.org/](http://www.cisac.org/). Recuperado 29.07.2012)

En la era del Internet, es imperativo tomar en cuenta que las obras protegidas estarán sujetas en creciente medida a la difusión digital. En consecuencia, la gestión colectiva del derecho de autor y derechos conexos deberá adaptarse a esas nuevas modalidades cibernéticas con el fin de hacer el mejor uso y aprovechamiento de los recursos informáticos que ofrecen los nuevos medios. De esta manera la gestión colectiva se transforma, en la medida en que las obras son digitalizadas. Es posible ahora su carga y descarga del Internet, su copia y distribución casi ilimitada en el planeta entero. Los recursos de almacenamiento, cada vez más eficaces, ágiles y poderosos, hacen posible la distribución de libros, partituras, grabaciones digitales en audio y obras audiovisuales.

Pero pese a las enormes ventajas, también van en aumento los problemas y las amenazas que se plantean continuamente a los titulares del derecho, a los usuarios y a las sociedades de gestión. Es cada vez más fácil eludir y burlar las medidas de protección, y a pesar de que las organizaciones de gestión colectiva más avanzadas ya disponen de sistemas para otorgar licencias en línea y para la supervisión de los mecanismos de recaudación de regalías, los peligros de hurto de información —incluyendo las obras artísticas— van en aumento, lo cual obliga a las organizaciones a mantenerse permanentemente en guardia y al día con los avances tecnológicos a fin de proteger las obras de sus asociados en forma idónea.

Si bien la OMPI se muestra optimista, han surgido voces que advierten que la situación es insostenible, abogando por un mundo libre de leyes de derechos de autor y conexos. En la actualidad existen dos tratados que fueron concertados en 1996 con la finalidad de enfrentar los problemas que los recursos de la era digital plantean a la gestión de derechos de autor. Ambos documentos fueron generados por la OMPI y divulgados bajo la denominación de “Tratados Internet”. Se trata del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT). Se ocupan precisamente de la gestión de los derechos de autor en los nuevos entornos digitales y plantean la exigencia a los legisladores de todas las naciones de buscar y propiciar los mecanismos de protección adecuados y tomar las medidas pertinentes.

### **3.6 Diferencias entre el derecho latino y el *copyright***

Debe observarse que desde el punto de vista de la base legal específicamente de los derechos de autor, existen diferencias considerables entre la manera cómo protege el sistema latino. En la Tabla 8 se muestra una comparación en lo referente a siete categorías, como lo plantea Rivera.

**Tabla 8**

**Diferencias entre el sistema latino y el sistema del *copyright***

<b>Razón</b>	<b>Sistema latino</b>	<b>Sistema del <i>copyright</i></b>
Finalidad	Se protege la creatividad humana, sólo se consideran obras que llenan el requisito de habilidad creativa.	Considera desprotegidos a los derechos conexos como obras originales, porque lo que se protege es la no-reproducción.
Fijación	Está protegido por el hecho de la creación aunque no esté fijada a ningún soporte (excepción: México)	Se protege a partir de la materialización, o sea, la fijación a un soporte.
Sujetos	El autor es únicamente la persona física; las personas jurídicas pueden ser titulares pero no autores.	Presume autores (incluidos derechos morales) a personas jurídicas.
Derechos morales	Va más allá de los mínimos del Convenio de Berna, divulgación, paternidad, integridad, modificación, retracto o arrepentimiento.	El reglamento de implementación del Convenio de Berna remite a las regulaciones estatales y solamente 17 Estados regulan los derechos morales como renunciables; sólo paternidad e integridad, todos los demás se rigen por jurisprudencia.
Derechos patrimoniales	Se reconoce la posibilidad de explotación en cualquier forma o procedimiento. Listas enunciativas.	Son <i>numerus clausus</i> , aunque se ha interpretado favorablemente al autor.
Limitaciones	Son solamente las previstas en la ley, son de interpretación restrictiva, no hay representación jurisprudencial.	Es de interpretación jurisprudencial y se atiende al <i>Fair Use</i> .
Registro	Innecesario (excepto Argentina y Uruguay)	Innecesario pero muy importante, porque altera el grado de protección.

**Fuente:** Carlos Rivera, “Diferencias entre sistemas de protección”, citado por Calvillo (2008:23)

### 3.7 La ley estadounidense del *copyright* de 1976

La Ley de *Copyright* de 1976 es una ley estadounidense que subyace a la ley de derechos de autor y conexos en los Estados Unidos; en tiempos posteriores a esa fecha, la ley ha sido enmendada varias veces para acomodarse a nuevas realidades. Se constituyó en la "...ley de derecho público No. 94-553 el 19 de octubre de 1976 y entró en vigencia el 1° de enero de 1978." (<http://www.copyright.gov/laws/>. Recuperado 16.04.2013)

Antes de esta ley, la revisión más importante de la legislación se había dado en 1909, pero los importantes adelantos tecnológicos que ocurrieron en las décadas subsiguientes — radio, televisión, grabaciones sonoras y producciones cinematográficas— hicieron indispensable su revisión. Otros motivos que propiciaron la formulación de esta ley consistieron en la participación de los Estados Unidos en la Convención Universal del *Copyright* (UCC) y el Convenio de Berna. De acuerdo a la sección 102 de esta ley, la protección del *copyright* abarca "...obras originales de autor en cualquier soporte tangible conocido ahora o por desarrollarse, a partir del cual pueden percibirse, reproducirse o comunicarse en cualquier forma, ya sea directa o con ayuda de una máquina o dispositivo." (Krasilovsky y Shemel, 1995:41)

El tipo de obras citado incluye obras literarias, obras musicales incluyendo sus letras, obras dramáticas y su música incidental, pantomimas u obras coreográficas, obras pictóricas, gráficas y esculturales, películas y otras obras audiovisuales y, finalmente, grabaciones sonoras. La categoría de obras arquitectónicas se añadió en 1990. La sección 102 (b) excluye de la protección a diversas categorías, detallando que "...en ningún caso se extiende la protección a ideas, procedimientos, procesos, sistemas, métodos operativos, conceptos, principios o descubrimientos, sin importar la forma en que se describen, explican, ilustran o incorporan a una obra". (Krasilovsky y Shemel, 1995:41)

La sección 106 de acuerdo a esta ley otorga cinco derechos exclusivos a los titulares del derecho de autor.

1. El derecho de reproducir la obra en copias y fonogramas,
2. El derecho de crear obras derivadas de la original,
3. El derecho de distribuir copias y fonogramas al público por medio de la venta o el alquiler,
4. El derecho de ejecutar públicamente la obra, y

5. El derecho de mostrar la obra públicamente.  
(<http://www.law.cornell.edu/copyright/copyright.act.chapt1b.html>. Recuperado 23.05.2013)

En 1990 se introdujo un sexto derecho exclusivo: el derecho de presentar una grabación sonora a través de audio digital. La sección 107 define el concepto de “uso razonable”, especificando que no existe una violación del *copyright* si hay uso razonable. Esto abarca cuatro factores: el propósito del uso, la naturaleza de la obra, la extensión o porción de la obra original usada, y el efecto del uso sobre el mercado real o potencial sobre la obra original. Posteriormente, esto se amplió a las obras inéditas. La ley de 1976 extendió la protección temporal de 28 a 56 años, incluyendo la vida del autor y 50 años después de su muerte. En adición a ello, la Ley estableció un lapso estático de 75 años después de la publicación para obras anónimas o creadas bajo seudónimo o bajo empleo.

Con referencia al registro y depósito de obras, la sección 408 de la ley establece que el registro de una obra no es requisito para asegurar su protección, pero provee que la oficina de registro puede emitir los formularios para el efecto. Aparte de la documentación de registro, la ley (<http://www.copyright.gov/laws/>) establece que una copia o, si la obra estuviera publicada, dos copias sean depositadas en el Registro para considerar registrada la obra. No obstante que no sea requisito para asegurar la protección de la obra, para casos de conflicto y litigio según la sección 408 sí es necesaria —y de hecho resulta indispensable— que la obra esté registrada a nombre de su creador.

### **3.7.1 *Copyright* para grabaciones sonoras**

El titular del *copyright* de una grabación sonora tiene los derechos exclusivos de reproducirla y de distribuir los discos al público. También tiene derecho de hacer obras derivadas de la misma. No obstante, este derecho no abarca la duplicación de otra grabación independiente de la primera que sin embargo suene similar o la imite, por lo que el titular del *copyright* no se puede oponer a que terceros realicen grabaciones similares en imitación de la original. La Ley de 1976 no concede derechos de ejecución, por lo cual el titular no puede emitir licencias o recibir pagos por concepto de regalías por la difusión pública y la emisión mediática de sus grabaciones. En el caso de las grabaciones protegidas bajo el amparo de la Ley de 1976, aplica lo siguiente: si el autor es un individuo, la vigencia es de 50 años después de su muerte; si son varios autores que no estaban en

relación de dependencia, la vigencia es de 50 años después de la muerte del último de los coautores.

Si la grabación ha sido hecha por alguien bajo contrato de dependencia, o bien si el autor de la misma es una máquina, de acuerdo a Krasilovsky y Shemel (1995) la vigencia es de 75 años a partir del año de la primera publicación o de 100 años a partir de su creación, cualquiera que expire antes.

Un aspecto importante para la protección de obras guatemaltecas en el ámbito del *copyright* estadounidense es que, mientras estén inéditos, gozan de protección en los Estados Unidos sin importar la nacionalidad o el domicilio de los autores. Las grabaciones publicadas también pueden gozar de protección en los Estados Unidos, bajo la condición que el autor sea ciudadano de un país que tenga convenios con aquella nación, o bien de un país firmante de la Convención Universal del *Copyright* –UCC–. Antes del 1° de marzo de 1989 (fecha de entrada en vigor del Convenio de Berna de 1988), “...las leyes requerían que toda grabación llevara la indicación de *copyright* en la cubierta, pero ese requerimiento se eliminó por el Convenio.” (Krasilovsky y Shemel, 1995:42)

De esa cuenta, las grabaciones guatemaltecas registradas en el país gozan de la protección internacional en el ámbito del *copyright*.

### **3.8 Breve crónica legislativa en Guatemala**

El 15 de febrero de 1954 se emite mediante el Decreto 1037 del Congreso de la República de Guatemala, la Ley sobre el Derecho de Autor en obras literarias, científicas y artísticas. Esta ley garantiza a los autores la protección de su derecho sobre sus obras, ya sean estas literarias, artísticas o científicas, abarcando tanto las publicadas como las no publicadas. En ella se establece que las obras no pueden utilizarse públicamente o con fines lucrativos sin contar con la autorización de la AGAYC —entidad deshabilitada en esa capacidad en 2007— que fijaba los aranceles de uso de obras de sus asociados.

El 9 de abril de 1960, el Código de Comercio, Decreto Ley 2-70 especifica que a través de un contrato de edición, el titular del derecho de autor de una obra literaria, científica o artística puede encomendar la edición, reproducción y difusión de su obra a un editor. Cuatro años después, el 1° de julio de 1964 el Código Civil, Decreto Ley 106, establece lo relacionado con el derecho de autor y derechos conexos, derogado por el decreto número 2-70 del Congreso de la República.

En 1965 la Constitución Política de la República de Guatemala en su Artículo 72 establece que los autores gozan de la propiedad de sus obras de conformidad con la ley y los tratados internacionales. El Estado por su parte tiene la obligación de fomentar, proteger y divulgar de la cultura en todas sus manifestaciones. Los Derechos de Autor son tratados también en el Código Penal, Decreto 17-73 del Congreso de la República.

El 14 de enero de 1986 la Constitución Política de la República de Guatemala garantiza la propiedad privada como un derecho inherente a la persona humana, y establece que toda persona puede disponer libremente de sus bienes de acuerdo con la ley y los tratados internacionales. El Código Procesal Penal, decreto 51-92 del Congreso de la República, regula que se perseguirán por acción privada entre otros los delitos relativos al honor, los daños, los relativos al derecho de autor, propiedad industrial y delitos informáticos, la violación a los derechos de autor y a los derechos de propiedad industrial y de marca.

El 19 de junio de 1998 entra en vigencia la Ley de derecho de autor y derechos conexos 33-98, denominada Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos. En 2006 entran en vigencia las Reformas legales para la Implementación del Tratado de Libre Comercio entre la República Dominicana, los países de Centroamérica y los Estados Unidos de América. Según el Decreto 11-2006 del Congreso de la República de Guatemala se reforman diversos artículos de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos. A la vez se establece que debe cumplirse todos los compromisos asumidos a nivel internacional por el Estado de Guatemala. Se infiere que Guatemala cuenta con un fundamento legal adecuado, el cual sin embargo no se respeta en todo su alcance, lo que resulta en la actual situación irregular de la aplicación de los derechos de autor y conexos.



## Capítulo 4

### Organizaciones, tratados y teorías

En ocasión de la Exposición Internacional de Invenciones de 1873 llevada a cabo en Viena, Austria, como consigna el sitio de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual –OMPI– expositores de varios países declinaron participar por temor a que sus ideas les fueran robadas para explotación comercial por terceros. Esto hizo evidente la necesidad de crear una identidad que velara sobre la protección internacional de la propiedad intelectual. De acuerdo a lo referido en la página Internet de la OMPI ([http://www.wipo.int/about-wipo/es/what\\_is\\_wipo.html](http://www.wipo.int/about-wipo/es/what_is_wipo.html)), una década más tarde, en 1883, se adoptó el Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial, y tres años después, en 1886, se crea el concepto del derecho de autor con el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.

#### 4.1 La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI

El objetivo del Convenio de Berna era proteger a los miembros de los Estados contratantes en su derecho sobre la utilización de sus obras creativas. También se estableció el derecho a percibir una remuneración por este uso, que se podía aplicar a obras literarias como

...novelas, cuentos, poemas obras de teatro; a obras musicales como *lieder* o canciones, revistas musicales, operetas, óperas, sonatas, obras de cámara, sinfonías y todo género de composiciones musicales; y finalmente, a la protección de obras plásticas como dibujos, pinturas, grabados, esculturas y obras arquitectónicas. ([http://www.wipo.int/about-wipo/es/what\\_is\\_wipo.html](http://www.wipo.int/about-wipo/es/what_is_wipo.html). Recuperado 08.01.2013)

Para ambos convenios, el de París y el de Berna, se crearon oficinas para desarrollar las tareas administrativas necesarias. Ambas se unieron en Berna en 1893 bajo el nombre BIRPI, por las siglas en francés de Oficinas Internacionales Reunidas para la Protección de

la Propiedad Intelectual. Dicha entidad precursora contaba con solamente siete funcionarios. Esto es importante para apreciar el crecimiento de la organización. La actual Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI (WIPO en inglés), que se creó en Ginebra una década después de su traslado a esa ciudad en 1960, tiene 1,238 funcionarios de 116 naciones que administran los asuntos relacionados con la propiedad intelectual de los 185 Estados miembros. La OMPI se integró en 1974 al sistema de las Naciones Unidas como organismo especializado, pasando a ocupar cuatro años más tarde la emblemática sede que hoy ocupa.

La administración se ocupa de lo estipulado en no menos de 24 tratados internacionales que siguieron a las convenciones de París y Berna. De acuerdo con la página citada de la entidad, la OMPI tiene los siguientes objetivos:

- Armonizar legislaciones y procedimientos nacionales en materia de propiedad intelectual;
- prestar servicios de tramitación para solicitudes internacionales de derechos de propiedad industrial;
- promover el intercambio de información en materia de propiedad intelectual;
- prestar asistencia técnico-jurídica a los Estados que la soliciten;
- facilitar la solución de controversias en materia de propiedad intelectual en el sector privado, y
- fomentar el uso de las tecnologías de la información y de Internet, como instrumentos para el almacenamiento, el acceso y la utilización de valiosa información en el ámbito de la propiedad intelectual. ([http://www.wipo.int/about-wipo/es/what\\_is\\_wipo.html](http://www.wipo.int/about-wipo/es/what_is_wipo.html). Recuperado 08.01.2013)

## **4.2 Tratados internacionales vigentes**

De acuerdo a lo consignado en su página en Internet, la OMPI en la actualidad administra y lleva a cabo lo acordado en 24 convenciones, convenios y tratados internacionales relacionados con la propiedad intelectual. Los más relevantes en materia de derechos de autor son sin duda el Convenio de Berna, de 1960, y la Convención de Roma, de 1971, que forman la base para todas las disposiciones subsiguientes.

#### 4.2.1 Convenio de Berna

El Convenio de Berna, firmado originalmente en 1886 y sujeto a revisiones hasta la versión más reciente de 1979, al cual se han adherido 164 países, define la protección que se concede a los autores de obras literarias y artísticas. En adición a ello, ofrece disposiciones para los países en vías de desarrollo interesados en su aplicación. De acuerdo a la página en Internet de la OMPI, el convenio se sustenta en los tres principios básicos que se citan a continuación:

1. Las obras de autores provenientes de los países de la Unión, en el dominio literario, científico y de artes plásticas, que hayan obtenido su primera publicación en una de estas naciones, recibirán la misma protección en cada uno de los demás estados contratantes.
2. La protección otorgada no debe estar condicionada ninguna formalidad con la cual se deba cumplir.
3. La protección se otorga aun cuando haya o no algún tipo de protección en la nación donde la obra se originó. ([http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013)

Como derechos exclusivos de autorización se entienden los de traducir o hacer adaptaciones y arreglos de la obra; de interpretar o recitar en público; de difusión y reproducción por cualquier medio, de basarse en las obras para producciones audiovisuales que serán reproducidas, distribuidas y presentadas en público. Una parte de gran relevancia es la de los derechos morales del autor, quien se puede oponer a cualquier modificación de su obra que pudieran dañar su prestigio. Por regla general, esta protección se otorga por un lapso de 50 años después de fallecido el autor.

A continuación se consideran, resumen y comentan las disposiciones del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas (1971) tal como están mencionadas en el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio –ADPIC–. Como definición de “obras literarias y artísticas” se definen todas las producciones comprendidas en los ámbitos literario, científico y artístico, no importando si se presentan como folletos, libros, discos u otros formatos. En lo musical, se incluyen las obras tanto instrumentales como vocales provistas de letra, así como las creaciones escénicas incluyendo las dramático-musicales y coreográficas, fijadas en un soporte material.

Con respecto a los arreglos musicales, es importante recalcar que el convenio especifica que estas adaptaciones "...estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos de autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística." (Artículo 2.3, [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013)

En el Artículo 3 se establecen los criterios para la protección, como lo son la nacionalidad y lugar de residencia del autor, así como el lugar de publicación de la obra. El convenio protege a los ciudadanos de los países firmantes, estén sus obras inéditas o publicadas. Para autores que no pertenecen a alguno de los países firmantes aplica la protección si residen en un país firmante del convenio, o bien en caso de que la primera publicación de su obra se diera en una de estas naciones. El término "publicadas" aquí se aplica a todas aquellas obras editadas con la autorización de su autor, sin importar el tipo de ejemplares distribuidos. Lo que es importante es que el tiraje esté de acuerdo a la clase de obra, para garantizar al autor ganancias razonables.

La presentación pública en vivo o radiodifusión de una obra escénica o musical, tanto como la proyección de una película o la exposición de obras plásticas no se considera un acto de publicación. Si la obra apareciera en dos o más países a menos de un mes de la primera publicación, esta se considera simultánea.

En cuanto a los derechos garantizados a los autores, el convenio especifica que se garantizan dentro y fuera del país de origen de la obra, estipulando además que "...el goce y el ejercicio de estos derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad y ambos son independientes de la existencia de protección en el país de origen de la obra." (Artículo 5.2, [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013)

Si bien la protección de la obra está regida por las leyes nacionales, el autor que no es ciudadano de ese país gozará, de acuerdo al convenio, de los mismos derechos que los ciudadanos del país. Establece los derechos morales concedidos al autor, tales como el poder reivindicar la paternidad de la obra, y tener la potestad de oponerse a modificaciones y alteraciones de la obra que perjudiquen su renombre. Esto se extiende hasta la extinción

de su derecho patrimonial en el lapso de 50 años después del fallecimiento del autor, y estará encomendado a instituciones o personas a quienes haya pasado la titularidad por voluntad del autor. Con respecto al plazo, el convenio se remite a las leyes de cada país:

...en todos los casos, el plazo de protección será el establecido por la ley del país en el que la protección se reclame; sin embargo, a menos que la legislación de este país no disponga otra cosa, la duración no excederá del plazo fijado en el país de origen de la obra. (Convenio de Berna, Artículo 6.8, [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013)

El convenio establece el derecho que tiene el autor de autorizar la reproducción de sus obras, indistintamente del medio. Esto incluye todo tipo de grabaciones sonoras y audiovisuales. Está permitido citar trozos de la obra con propósitos didácticos y de enseñanza, siempre y cuando se indique la fuente y el nombre del autor, y que "...la utilización sea conforme a los usos honrados." (Artículo 10.2). Las sanciones por mal uso en este sentido quedan de conformidad a la legislación respectiva del país en particular.

Con respecto al derecho de ejecución o representación pública así como de la difusión de un concierto por los diferentes medios, el autor tiene la potestad de autorizar o prohibir dicha transmisión:

Los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la radiodifusión de sus obras o la comunicación pública de estas obras por cualquier medio que sirva para difundir sin hilo los signos, los sonidos o las imágenes; 2º, toda comunicación pública, por hilo o sin hilo, de la obra radiodifundida, cuando esta comunicación se haga por distinto organismo que el de origen; 3º, la comunicación pública mediante altavoz y o mediante cualquier otro instrumento análogo transmisor de signos, de sonidos o de imágenes de la obra radiodifundida. (Artículo 11 *bis*, [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html))

Tampoco podrán realizarse grabaciones de una obra difundida por radio; las grabaciones de difusiones hechas por la emisora misma deberán conservarse en archivos documentales.

El autor puede autorizar o prohibir los arreglos, adaptaciones o alteraciones de su obra. Esto incluye la grabación sonora y la publicación de la letra, las cuales estarán sujetas a las licencias requeridas, so pena de decomiso de los ejemplares.

Cada país de la Unión podrá, por lo que le concierne, establecer reservas y condiciones en lo relativo al derecho exclusivo del autor de una obra musical y del autor de la letra, cuya

grabación con la obra musical haya sido ya autorizada por este último, para autorizar la grabación sonora de dicha obra musical, con la letra, en su caso; pero todas las reservas y condiciones de esta naturaleza no tendrán más que un efecto estrictamente limitado al país que las haya establecido y no podrán, en ningún caso, atentar al derecho que corresponde al autor para obtener una remuneración equitativa fijada, en defecto de acuerdo amisto, por la autoridad competente. (Artículo 13.1, [http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html))

En lo referente a los manuscritos originales de escritores y compositores, el autor o sus herederos tienen el derecho de obtener una “participación en las ventas de la obra posteriores a la primera cesión operada por el autor.” (Artículo 14 *ter*, inciso 1)

Los montos correspondientes a este *droit de suite* deberán ser definidos por la legislación de cada país. Si una obra fuera anónima o se desconozca la identidad de su autor, el convenio prevé que “...el editor cuyo nombre aparezca estampado en la obra será considerado, sin necesidad de otras pruebas, representante del autor, con esta cualidad, estará legitimado para defender y hacer valer los derechos de aquél.” (Artículo 15.3)

#### **4.2.2 Convención de Roma**

La Convención de Roma, suscrita en la capital italiana en 1961, aborda diversos temas surgidos de la evolución de la tecnología del momento, como lo son los fonogramas y las difusiones radiales y televisivas, y toma en cuenta algunos factores previamente desestimados, incluyendo lo relativo a las interpretaciones o ejecuciones colectivas y a los artistas de variedades y de circo. Da inicio con la salvaguardia del derecho de autor y la protección que dispensa la Convención.

Para unificar criterios, ofrece definiciones de los siguientes términos, que en ese momento ampliaban lo establecido en documentos previos: a) artistas intérpretes o ejecutantes; b) fonograma; c) productor de fonogramas; d) publicación; e) reproducción; f) emisión; g) retransmisión. Igualmente, define las interpretaciones o ejecuciones protegidas y los criterios de vinculación para los artistas. La protección de fonogramas es un tema esencial, y la convención establece los criterios de vinculación para los productores de fonogramas, regulando los casos de publicación simultánea y profundizando acerca de los derechos de reproducción, las formalidades a tomarse en cuenta y la utilización secundaria de

fonogramas. Sobre la protección de emisiones radiales y televisivas establece criterios de vinculación para los organismos de radiodifusión.

En ese sentido, fija el mínimo de protección que ha de concederse a los artistas intérpretes o ejecutantes, tanto en lo relacionado con sus derechos específicos como en lo referente a las relaciones de los artistas con los organismos de radiodifusión. En el Artículo 13 se regula que "...los organismos de radiodifusión gozarán del derecho de autorizar o prohibir: (a) la retransmisión de sus emisiones; (b) la fijación sobre una base material de sus emisiones; (c) la reproducción de las fijaciones de sus emisiones hechas sin su consentimiento." ([http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file\\_id=289758](http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=289758). Recuperado 06.01.2013)

Esta Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, conocida como Convención de Roma (1961) se trata también en el Acuerdo sobre los ADPIC. Los temas abordados por ese acuerdo son desarrollados en salvaguardia del derecho de autor, a quien corresponde una protección que bajo ningún punto de vista puede ser menoscabada. La convención además estipula que en cada país se dé el mismo trato a los nacionales que a los extranjeros, siendo obligación del Estado proteger a los siguientes titulares de derechos de autor y derechos conexos:

- a) a los artistas intérpretes o ejecutantes que sean nacionales de dicho Estado, con respecto a las interpretaciones o ejecuciones realizadas, fijadas por primera vez o radiodifundidas en su territorio;
  - b) a los productores de fonogramas que sean nacionales de dicho Estado, con respecto a los fonogramas publicados o fijados por primera vez en su territorio;
  - c) a los organismos de radiodifusión que tengan su domicilio legal en el territorio de dicho Estado, con respecto a las emisiones difundidas desde emisoras situadas en su territorio.
- (Artículo 2.2)

Después de definir los términos del acuerdo en cuanto a artistas intérpretes o ejecutantes, fonograma, productor de fonogramas, publicación, reproducción, emisión y retransmisión, el acuerdo se ocupa de definir lo relativo a las interpretaciones o ejecuciones protegidas, así como los criterios de vinculación para los artistas. Con respecto a la protección

internacional de fonogramas, los criterios de vinculación para los productores son los siguientes:

Cada uno de los Estados Contratantes concederá el mismo trato que a los nacionales a los productores de fonogramas siempre que se produzca cualquiera de las condiciones siguientes: a) que el productor del fonograma sea nacional de otro Estado Contratante (criterio de la nacionalidad); b) que la primera fijación sonora se hubiere efectuado en otro Estado Contratante (criterio de la fijación); c) que el fonograma se hubiere publicado por primera vez en otro Estado Contratante (criterio de la publicación). (Artículo 5.1)

Referente a los derechos de reproducción de los productores de fonogramas, estipula que “...los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas.” (Artículo 10)

Sobre la utilización secundaria de los fonogramas, es de fundamental importancia el siguiente párrafo:

Cuando un fonograma publicado con fines comerciales o una reproducción de ese fonograma se utilicen directamente para la radiodifusión o para cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes, o a los productores de fonogramas, o a unos y otros. La legislación nacional podrá, a falta de acuerdo entre ellos, determinar las condiciones en que se efectuará la distribución de esa remuneración. (Artículo 12)

Es relevante subrayar que el artículo citado enfatiza que el utilizador está obligado a remunerar a los titulares del derecho por la utilización del fonograma. Esto puede darse tanto a nivel colectivo, como también individualmente. Como ejemplo, si una radiodifusora desea utilizar un fonograma ya publicado para un aviso, o un canal de televisión planea utilizar cierta canción como pista sonora de una producción audiovisual, el titular del derecho puede ya sea oponerse o bien negociar una tarifa justa por la utilización de su obra. La observación directa y participativa reveló que esto en Guatemala se da en casos muy contados que son la excepción, mientras la gran mayoría de utilidades mediáticas y publicitarias simplemente utilizan el material y rehúsan hacer los pagos a los que obligan los tratados y las leyes nacionales.

Otros aspectos tratados son los relativos a la protección de los organismos de radiodifusión en cuanto al derecho de autorizar o prohibir retransmisiones, fijación y reproducción sin su consentimiento de sus programas y emisiones; la duración mínima de la protección, que no



puede ser inferior a veinte años a partir de la grabación de las interpretaciones. Finalmente, considera la protección y los derechos conexos de los artistas intérpretes o ejecutantes en las fijaciones visuales o audiovisuales. También en este campo las omisiones y transgresiones que se observan en el país están reñidas con lo acordado por la nación a nivel internacional.

### **4.3 Contracorrientes: un mundo sin derechos de autor**

En tiempos recientes han surgido voces que insisten en que se deben modificar los derechos de autor. Algunas de las posturas que han surgido cuestionan incluso la conveniencia de su mera existencia. ¿Es posible abolir este derecho sin ocasionar problemas? ¿Es verdaderamente necesario, o es solamente la base de un modelo comercial artificial? ¿Representa una condición necesaria para la actividad creativa? ¿O es efectivamente el medio a través del cual los artistas pueden obtener la justa remuneración por su trabajo?

Una nueva postura sostiene que un artista que pretenda cobrar de la manera tradicional se expone a que su obra no se dé a conocer, ya que hay infinidad de obras similares que están disponibles sin costo alguno en la Internet. Los que representan esta línea de pensamiento sostienen que las retribuciones por derecho de autor son un fenómeno ligado a la economía de la escasez, que es la tradicional. Desde la perspectiva de la filosofía jurídica, Mattelard sostiene que "...no hay globalización sin desmantelamiento de las reglamentaciones públicas. Lo cual en modo alguno significa ausencia de reglas sino la instauración de un marco jurídico propicio a la ampliación del espacio de la mercancía." (Mattelard, 2006:97)

En el contexto cibernético actual, lo que más abunda es la información, a la cual se puede acceder gratuitamente en forma casi ilimitada. Por ende, el artista puede sostener su trabajo no de las cobranzas por concepto de regalías, sino más bien por el incremento ilimitado de su reputación y prestigio al conocerse su obra en la plataforma más amplia, que es el mercado global. Lyotard concluye que "...la línea a seguir (...) es demasiado simple en principio: consiste que el público tenga acceso libre a las memorias y a los bancos de

datos. (...) Se apunta una política en la cual serán igualmente respetados el deseo de justicia y el de lo desconocido.” (Lyotard, 2006:119)

A todas luces, ese autor enfatiza el derecho de todo individuo de tener acceso irrestricto a la información. Una manifestación de esa postura es la que se ha extendido en la Internet a través de la *Wikipedia*, el *YouTube* y otras. Este sistema hace posible que cualquier persona pueda contribuir material escrito o sonoro, propio o ajeno, para difusión en forma gratuita. Los contribuyentes a estos sitios de Internet no esperan remuneración alguna, y en muchos casos incluso renuncian a la autoría de la contribución firmando con seudónimo. En este sentido, se observa una postura alternativa que obliga a repensar el tema de la propiedad intelectual y los derechos de autor y conexos, como se han desarrollado internacionalmente hasta el presente.

Esta postura no considera el derecho del profesional a percibir remuneración por su desempeño. En consecuencia, las contribuciones gratuitas a este tipo de sitios Internet son y serán hechas en cada vez mayor medida por *amateurs*, aficionados que no tienen la preparación de un profesional en el campo en cuestión, que no viven de ello y lo hacen solamente como pasatiempo. El resultado es por un lado la competencia desleal, y por otro el descenso del nivel de la información y de la calidad artística de las contribuciones al ciberespacio, con la consiguiente erosión de la cultura.

## **Capítulo 5**

### **Literatura sobre Derechos de Autor en Guatemala**

Con el propósito de establecer el estado del arte de la investigación en el problema de investigación y construir el presente marco teórico, se ha recurrido a la revisión de la literatura que está disponible sobre el tema en diversas bibliotecas, en primera línea en la Universidad Rafael Landívar –URL– y en la Universidad Francisco Marroquín –UFM–. Los documentos revisados incluyen actas, libros, tesis y otros documentos relacionados con el tema, que se especifican en el apartado de referencias. La literatura revisada incluye como fuentes primarias los tratados internacionales, las leyes y las actas consignadas en el capítulo anterior.

La investigación documental incluyó también extensas lecturas en las fuentes secundarias como lo son libros, actas de congresos y seminarios sobre el tema en los cuales se ofrecieron ponencias, así como artículos especializados en revistas jurídicas y sociales. Para obtener una perspectiva más completa sobre el estado de la cuestión se revisaron asimismo una serie de tesis de licenciatura de la Universidad de San Carlos –USAC–, la Universidad Rafael Landívar –URL– y la Universidad Francisco Marroquín –UFM–, las tres ubicadas en Guatemala. A continuación se reseñan las fuentes que constituyen la literatura secundaria que se ha generado sobre el tema.

#### **5.1 Libros**

El tema de los derechos de autor ha sido abordado desde diferentes perspectivas y puntos de vista por diversos autores, basándose en los convenios y las convenciones internacionales vigentes, con fines mayormente didácticos. La obra de Calvillo, Derechos de autor y piratería, inicialmente fue concebida como una tesis de maestría, siendo publicada posteriormente por la Universidad Rafael Landívar a través de su instituto de investigaciones jurídicas –IIJ–, en 2008. No obstante lo que sugiere el título, el libro más bien toma en cuenta los Derechos de Propiedad Intelectual como se dan en Guatemala, ubicando el tema de los Derechos de Autor dentro del contexto de los mismos. El punto de

vista desde el cual enfoca el tema es eminentemente jurídico, dejando de lado los aspectos sociales del problema.

Una parte valiosa que ayuda a comprender la evolución en el tiempo es una breve reseña histórica del concepto y la aplicación de los derechos de autor desde sus primeras manifestaciones. En ese sentido, resulta importante el decreto de la Reina Ana que introdujo en 1710 la protección de las obras durante la vida de los autores, concediendo plazos de 14 a 21 años, respectivamente. Sin embargo, la obra no entra a considerar las organizaciones de gestión colectiva que han estado activas en Guatemala, ni menciona los derechos conexos y su dimensión social. La mayor parte del libro está dedicada a explorar la naturaleza jurídica de la protección de los nuevos programas de ordenador y el software, así como a la discusión del concepto de piratería, también desde el punto de vista jurídico.

La sección de anexos, que ocupa dos terceras partes del libro, incluye los textos completos de ocho tratados internacionales que regulan los derechos de autor. A pesar de la utilidad práctica de esta sección de referencia para la consulta de la legislación vigente, se echa de menos tanto la dimensión social y el anclaje en la situación específica de Guatemala, como también un trabajo interpretativo más profundo a través del cual el lector pueda hacerse de una perspectiva sobre el tema.

Entre los textos más recientes está el Breviario del derecho de autor de la jurista venezolana Carracedo, obra publicada en la Universidad de los Andes en 2000, que se enfoca en los aspectos jurídicos del problema en forma casi exclusiva. La autora costarricense A. Castro, en su escrito Derecho de autor y nuevas tecnologías (2006) enfoca el tema desde las nuevas variantes cibernéticas y de reproducción, sin pasar a considerar de manera específica el aspecto de los fonogramas, el cual es central para la presente indagación. El problema se relaciona a menudo con las exigencias del Tratado de Libre Comercio TLC en sus vertientes jurídicas, como el caso de la publicación colectiva del Colegio de Abogados de Medellín.

Otra perspectiva de comparación, en este caso de la situación chilena, la proporciona el libro de Díaz, América Latina y el Caribe: la propiedad intelectual después de los tratados

de libre comercio (Santiago de Chile: CEPAL, 2008). Nuevamente, se aborda el tema desde la óptica jurídica, en este caso relacionada con el comercio internacional. Un libro general de interés actual, que ya toma en cuenta los recientes desarrollos tecnológicos y no se limita a un área geográfica específica es la obra de Goldstein, *El Copyright en la sociedad de la información* (1999). A pesar de su antigüedad resultó especialmente útil para el tema planteado la obra de Jessen, *Derechos intelectuales de los autores, artistas, productores de fonogramas y otros titulares* (1970), que se ocupa del tema de las grabaciones fonográficas en cuanto a derechos de autor y conexos.

La obra de Llobet, *El derecho de autor en la legislación de Centroamérica y Panamá* (1982), aborda el tema desde la perspectiva jurídica, y a pesar de haber sido una obra central para el tema ya se puede considerar obsoleta en cuanto a los recientes avances tecnológicos. Un tratado que ha sido muy importante para el campo en cuestión es el libro de Lypszyc, *Derecho de autor y derechos conexos* (2001), en el cual predomina siempre la visión jurídica del problema.

Lo mismo se da en los trabajos de Pachón, *Manual de derechos de autor* (1988) y Rengifo, *Propiedad intelectual: el moderno derecho de autor* (1986). El trabajo de Rose, *Authors and Owners: the Invention of Copyright* (1993) proporciona una buena perspectiva de las teorías más importante sobre los derechos de autor y su desarrollo histórico.

## **5.2 Actas**

Se recurrió a la revisión de las actas del Congreso internacional sobre la protección de los derechos intelectuales, del autor, el artista y el productor, llevado a cabo en la Ciudad de Guatemala del 27 al 29 de abril de 1989. Dicho congreso versó sobre la protección de los derechos intelectuales del autor, el artista y el productor, por lo que resultó de fundamental importancia para conocer el estado de la legislación respectiva en el país.

### 5.3 Tesis

Las tesis de licenciatura revisadas que versan sobre el tema de derechos de autor y derechos conexos en su gran mayoría enfocan el problema ya sea desde el punto de vista puramente jurídico o bien de las nuevas tecnologías. En este último caso la óptica también es desde la jurisprudencia. Sara María Álvarez Cruz, *Análisis de la falta de aplicación positiva del Derecho de Autor en Guatemala (2006)* denuncia la obvia falta de aplicación del derecho en el país. La tesis de Arana, *Situación actual de la comercialización de discos compactos PIRATA en el centro histórico capitalino (2006)* se ocupa de la piratería que se da en las calles y avenidas de la capital guatemalteca.

La tesis de Bonifasi, *El derecho de autor de obras musicales y su problemática ante las nuevas tecnologías (2004)* lo enfoca desde la perspectiva jurídica con consideración de los nuevos desarrollos tecnológicos. El trabajo de Carranza, *La protección jurídica de los programas de ordenador en la legislación guatemalteca (2004)* se ocupa del problema de la piratería del *software*, no de obras musicales. La tesis de Castillo, *Análisis de la sociedad de gestión colectiva en la nueva ley de derechos de autor y derechos conexos (1999)* sí reviste interés al abordar el tema no solamente desde la perspectiva jurídica, sino también de su vertiente social, si bien con menos profundidad.

La tesis de Castro, *Los Derechos de autor en el ciberespacio ¿será libre la información... o no? (2003)* se refiere específicamente a las aplicaciones en el Internet. El trabajo de Cojolón, *Análisis jurídico de las sociedades de gestión colectiva frente a las técnicas de comunicación (2008)* aborda por primera vez las sociedades de gestión colectiva en el país. La investigación de Díaz, *Los derechos del autor de una obra de arte (2006)* resulta muy interesante por su tema afín al presente proyecto, aunque lo enfoca desde la perspectiva legal.

La investigación de grado de Estrada, *Análisis de las providencias cautelares de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos y el proceso penal (2006)* enfoca el problema desde la perspectiva del derecho penal. El tema de las licencias en la gestión colectiva es abordado por Foncea, *La necesidad de regular las licencias obligatorias para la*

reproducción de obras literarias y artísticas (2004). La tesis de García, La naturaleza jurídica de las sociedades de gestión colectiva del derecho de autor y derechos conexos (2004) también enfoca el tema desde la perspectiva jurídica.

Otras tesis de graduación recientes que versan sobre la vertiente jurídica de los derechos de autor son los trabajos de Hernández, La protección de las obras literarias, artísticas y científicas en el ámbito digital y la sociedad de gestión colectiva (2006); Juárez, Análisis jurídico y doctrinario de los derechos laborales y de autor de los trabajadores del arte en Guatemala (2006); Montiel, El contrato de representación y ejecución pública de obras en la ley de derecho de autor y derechos conexos (2001); y finalmente Raxón, Representación de los derechos de autor por las sociedades de gestión colectiva (2004).

Lo mismo se observa en las tesis de Rivera, La propiedad intelectual como política pública en Guatemala (2004); Rodríguez, Las Marcas sonoras, susceptibles de protección marcaria al amparo de la legislación guatemalteca (2006); y finalmente, Secaira, Análisis de los derechos del autor de un personaje a la luz de la legislación guatemalteca (2004).

En síntesis, todos los libros y la mayoría de tesis —solamente una de las tesis de licenciatura de las 18 que están dedicadas al tema del derecho de autor y conexos— enfoca el problema desde la visión social, si bien con menos profundidad, y ninguna aborda el tema desde la perspectiva de los actores musicales.

Esto subrayó la necesidad de una investigación que evaluara el tema, encontrara soluciones posibles y pudiera sugerir mejoras en el sistema actual.

# Capítulo 6

## La Música como Comunicación

### 6.1 Definición de comunicación

La comunicación es un fenómeno de interacción entre seres humanos a través de la cual las personas que integran una sociedad establecen y mantienen relaciones entre sí. A lo largo de la prehistoria y la historia, la humanidad se ha comunicado

...desde las señales más rudimentarias utilizadas por los hombres con el fin de comunicarse, pasando por las señales de humo, las pinturas rupestres, el tamborileo de los nativos africanos, los sonidos onomatopéyicos de algunos indígenas americanos, simulando el canto de las aves, hasta los más sofisticados y avanzados medios de difusión transculturizante, como los satélites y la informática en general. (Interiano, 2001:8)

Se ve aquí que la comunicación es un fenómeno intrínsecamente humano, no importando los medios que utilice. Es a través de la comunicación que se transfiere información, y también se intercambian tanto las ideas como también los sentimientos de las personas. El acto de comunicación presupone un código, es decir un conjunto de signos y símbolos, que comparten el emisor y el receptor. La comunicación va más allá del lenguaje hablado y escrito; de tal manera, los códigos no se limitan solamente a los verbales, sino que incluyen movimientos, gestos, colores y sonidos. En el caso de la música, los códigos de comunicación trascienden los verbales.

En la actualidad han tenido vigencia e influencia las teorías de comunicación del sociólogo Luhmann, quien enfoca la comunicación desde el punto de vista de la teoría de los sistemas. Para ese autor, la comunicación no es una acción humana ni un intercambio de información, como tampoco es un fenómeno tecnológico: según él, "...sólo la comunicación comunica... [y] los sistemas sociales no están conformados por hombres ni por acciones, sino por comunicaciones." (Luhmann, 1986:269)

Esta teoría resulta sorprendente y contradice a la concepción de comunicación como un fenómeno humano. Desde una perspectiva muy distinta, Habermas (1989) sostiene que no



puede haber actividad mental ni intelectual sin ayuda del lenguaje, el cual, para constituir una comunicación eficaz, debe tener las características de inteligibilidad, verdad, rectitud y veracidad. Identifica una serie de problemas y patologías en la comunicación, que se dan precisamente por el desvío de estos supuestos en la comunicación.

Habermas (1988) acuña asimismo el término “acción comunicativa”, la cual se da en contextos sociales en los que se aspira a la comprensión mutua. En consecuencia, ese autor ve el hecho de comunicación como fenómeno humano, en contraposición con la propuesta de Luhmann citada arriba. En la presente investigación se ha observado que la comunicación como tal no puede existir si no existe el ser humano, quien se sirve de ella como elemento cultural inseparable de su ser.

## **6.2 Definición de música**

En el caso de la música, la comunicación también se da a través de un lenguaje, pero en este caso se trata de un lenguaje simbólico que va más allá de las palabras. Es percibido por el hemisferio derecho del cerebro, a nivel intuitivo y de impulsos, más que por el izquierdo, que procesa contenidos lineales y racionales.

La facilidad de ordenamiento del hemisferio izquierdo es cuantitativa (diacrónica): leer, escribir, ordenar dentro de un parámetro de jerarquía significativa. El hemisferio derecho del cerebro es la zona de lo cualitativo (sincrónico), fuente de lo espacial-táctil, lo musical y lo acústico. Cuando estas funciones hemisféricas están en verdadero equilibrio, que es raro, se obtiene como resultado un conocimiento comprensivo. (McLuhan y Powers, 1989:60)

Son estas cualidades las que la hacen tan apetecible e indispensable para la vida del ser humano, por lo que la música es tan codiciada que incluso se le asigna valor monetario a las obras y los servicios musicales.

Desde el punto de vista de las Ciencias de la Comunicación, la música es un código. Es el arte de combinar sonidos en forma coherente, comunicando de esa manera contenidos emocionales y espirituales. Si bien el posible origen de la música en las sociedades humanas es incierto, se han planteado diversas hipótesis al respecto. Entre las más notables está la que busca los inicios de la música del ser humano pre-tribal en emisiones vocales de

diversa índole, como por ejemplo las voces de una madre al dormir a su infante, los fonemas asociados a movimientos rítmicos de trabajo grupal, la expresión espontánea de impulsos emocionales individuales y colectivos, los fonemas asociados a la función de atracción sexual, la “melodía” del habla y la imitación de cantos de aves o emisiones sonoras animales.

Estas hipótesis sin embargo han sido cuestionadas por Kunst (1974) con el fundamento de que dichas emisiones sonoras están regidas por leyes del sonido que difieren fundamentalmente de aquellas que rigen a la música, en primera línea por la imposibilidad de ser transportadas a otras alturas sonoras en determinados intervalos. En un estudio anterior, el presente investigador encontró que no fue sino hasta la primera mitad del siglo XX que algunos investigadores como Stumpf (1911), el mismo Kunst (1922) y Révész (1941),

...se inclinaron por ver el origen de la música vocal en las voces o llamados por medio de los cuales se comunican los seres humanos a distancia. Para mejor identificación y comprensibilidad por parte de los destinatarios, estos llamados utilizaban ciertos intervalos protomelódicos. El grito simultáneo de hombres y mujeres o niños a su vez resultaría en intervalos armónicos elementales. (Lehnhoff, 1999:72)

Una hipótesis posterior presentada por Schneider (1957) halló un posible origen en los idiomas llamados tonales como se encuentran en ciertas tribus africanas. En un lenguaje tonal,

...las palabras varían de significación no sólo por las vocales y consonantes que poseen, sino también por la entonación musical con que se pronuncian. (...) Es este un lenguaje dual (concepto y musicalidad) del cual habrían nacido la música (encauzándose hacia ritmos más regulados) y el lenguaje (encauzándose hacia ritmos más libres). (Locatelli, 1980:3)

En lo referente a la música instrumental se ha llegado a la conclusión que ésta tiene menor antigüedad que la que presentan las emisiones vocales. De esa cuenta, el musicólogo especializado en organología Sachs (1943) ha sugerido que ambos tipos de música pueden haberse cultivado simultáneamente sin mayor interrelación, en vista de que siempre tuvieron funciones sociales distintas. La música instrumental estuvo asociada a los rituales y a la magia, de la cual también forma parte la danza. Sachs (1943) sostiene que las primeras percusiones pueden haber sido sobre el mismo cuerpo humano, utilizando el pecho, los glúteos y los muslos para aplaudir contra ellos con las manos, mientras los pies naturalmente servían para percutir el suelo.

Los instrumentos de percusión propiamente dichos (tanto idiófonos como membranófonos, de acuerdo a la clasificación propuesta por Hornbostel y Sachs (1914), ilustradas por Midgley y Sturrock (1976), se desarrollaron posteriormente.

Los idiófonos están representados por cascabeles naturales, manojos de conchas, raspadores y más tarde los tambores de hendidura (como el *tun* o *teponaztli* mesoamericano). Entre los membranófonos se cuentan los tambores (como los *huéhuetl* mesoamericanos) de un sólo parche de piel de venado u otro animal, tocados con las manos. Con cierto nivel de desarrollo tribal hacen su aparición también los instrumentos de soplo o de viento (aerófonos), con los cuales ya se hacía posible tocar ciertas secuencias de alturas sonoras diferentes. Los primeros aerófonos fueron zumbadores, caracoles marinos o cuernos de animales, pitos o silbatos de bambú o hueso, hasta que aparecieron las flautas de caña con o sin agujeros. (Midgley y Sturrock, 1976:73)

Estas familias de instrumentos a lo largo de los siglos fueron sometidas a considerables mejoras en su construcción, que resultaron en una sonoridad depurada y que incrementaron por mucho las posibilidades técnicas en su ejecución. Se añadió la familia de los cordófonos, que agrupa los instrumentos de cuerda pulsada (como el arpa, la vihuela de mano, la guitarra barroca y el clavecín) y los de cuerda frotada, como los violones descendientes de la viola da gamba, y en forma destacada los instrumentos de la familia del violín, que incluye a la viola y al violonchelo. De tal manera, los instrumentos musicales con los que se cuenta en la actualidad ofrecen una enorme gama de posibilidades en su utilización para la creación artística.

Los propósitos de la música a través de la historia de la humanidad por mucho tiempo formaron parte del ámbito de lo mágico y de los rituales a través de los cuales se establecía la comunicación con las divinidades. Muchos otros ámbitos de la vida estuvieron permeados por música apropiada. Las expresiones musicales fueron clasificadas como "...mágica, de cacería, guerrera, popular, íntima, profana, palaciega, humorística o de pantomimas, erótica religiosa, ritual y fúnebre." (Martí, 1961:316)

Durante los siglos XVII y XVIII, Bukofzer (1986) demuestra que la música se desarrollaba fundamentalmente en tres ámbitos: la iglesia, el teatro y la cámara o recámara. Esta última, al salir del ámbito palaciego, pasó a desarrollarse en el ámbito público, tomando la forma de espectáculos conocidos como conciertos, que motivaron el desarrollo de la música instrumental.

En Guatemala la música de las culturas autóctonas, toda ella de tradición oral, data desde el Preclásico Maya. Para reconstruir esta música, se ha llegado a la conclusión que debe recurrirse hoy a diversas fuentes indirectas, de las cuales se pueden extrapolar datos para establecer inferencias. Estas fuentes son de diversa índole:

1. Evidencias aportadas por la investigación arqueológica como vestigios de instrumentos, representaciones pictóricas de músicos, instrumentos y su circunstancia ceremonial y social (...) así como ilustraciones en códices y vasos policromados.
2. Testimonios de cronistas y misioneros españoles escritos en los años del primer contacto con los indígenas.
3. Nombres de instrumentos, cantos y danzas y otros términos musicales que ocurren en los vocabularios de lenguas indígenas compilados en el siglo XVI, así como términos que sobreviven en las lenguas indígenas. (...)
4. Mención de la música y los instrumentos musicales en la literatura de los pueblos americanos.
5. Vestigios de música prehispánica que han pervivido en la música indígena actual que son estudiadas con ayuda de metodologías etnomusicológicas. (Lehnhoff, 1994<sup>b</sup>:12)

Como lo refleja la diferente naturaleza de las fuentes, solamente es posible estudiar la música prehispánica de Guatemala de manera inter- y trans-disciplinaria, con la ayuda de las metodologías propias de la arqueología, la investigación documental histórica, la lingüística y la etnografía musical o etnomusicología.

La música del primer contacto con la cultura europea fue predominantemente sacra, destinándose a las celebraciones litúrgicas del año y en parte ciñéndose a los propósitos de evangelización encomendados al clero secular y regular por la corona. Una revisión del Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” realizada por el presente investigador (Lehnhoff, 2005) reveló que durante el siglo XVI vinieron de España a Santiago de Guatemala numerosos manuscritos de música, los cuales pertenecen al canto gregoriano tanto como al canto polifónico, el canto a tres, cuatro y cinco voces mixtas llamado “canto de órgano”. Los maestros de capilla, inicialmente españoles pero pronto

también nativos de Guatemala, tenían la obligación de componer ciertos trozos de música litúrgica que hiciera falta, tales como himnos de vísperas o completas, responsorios, misas, salmos y pasiones.

En el marco de la presente investigación es conveniente enfocar los aspectos sociológicos, con el objeto de establecer una relación histórica de las diferentes maneras como la música se integraba a la vida de la sociedad, y la forma en que eran compensados los esfuerzos de los músicos. Estos trabajaban en el ámbito de la iglesia, participando en el ciclo de las horas canónicas que integran el Oficio Divino, tanto como en la liturgia de la Misa. Aparte del Maestro de Capilla y el organista, queda testimonio de diversos cantores miembros del clero regular y secular que percibían remuneración anual por sus servicios. Esta estructura se mantuvo a lo largo del período llamado barroco. Observa Bukofzer que "...se reconoce que el barroco es un período con pleno derecho, con desarrollo intrínseco propio y normas estéticas propias. El período abarca más o menos el siglo XVIII y la primera mitad del XVIII." (Bukofzer, 1986:18)

Entre los cambios evolutivos observados en Guatemala durante el período se cuentan la adición de instrumentistas al coro catedralicio y a los coros de las iglesias tanto en Santiago de Guatemala como en las cabeceras de doctrina en el interior de la capitania. Se ha encontrado que

...la orquesta (...) está integrada de acuerdo a la textura de tres capas típica del barroco: en los extremos superior e inferior se encuentran la melodía, llevada por dos violines, y la base que proporciona el bajo melódico a cargo del violón y/o bajones. Estas voces son amalgamadas por el relleno armónico, realizado por el órgano, arpa o clavecín. (Lehnhoff, 1994<sup>a</sup>:126)

De tal manera, durante el período que abarca desde finales del siglo XVII hasta finales del XVIII se incorporaron violines, oboes, clavecín, arpa, bajones, fagote, violón y violonchelo.

Es importante señalar que la formación de los músicos de iglesia se llevaba a cabo dentro del marco de la estructura de los gremios artesanales que se trasplantó de la vieja Europa al Nuevo Mundo. El niño ingresaba a la tutela del Maestro de Capilla, siendo formado como cantor e instrumentista, y aprendiendo también escritura, aritmética, teología y latín.

Durante su aprendizaje tenía la obligación de participar en todos los eventos musicales de la iglesia en los que se requiriera de él. Solamente al concluir su aprendizaje aprobando las pruebas de rigor pasaba al nivel de “oficial”. Esto lo facultaba para cobrar por sus servicios, lo cual incluía, según el cargo, el servicio diario en las funciones de la iglesia, más otras oportunidades que se le presentaran fuera de horario, como ceremonias de profesión de monja, bodas, procesiones, funerales y sepelios.

Durante el Siglo XIX, la estructura fue cambiando en algunos aspectos, especialmente después de la Independencia en 1821. Además de los músicos de iglesia, formados en los gremios artesanales como aprendices, se hizo posible aprender los oficios musicales en academias privadas, y la gama de oportunidades musicales se extendió a eventos no necesariamente religiosos, sino más bien de carácter social (Sáenz, 1994:97). Una de las innovaciones más importantes fue el establecimiento en 1894 de una oficina donde se reunían copias de las composiciones musicales presentadas comúnmente por los músicos. Refiere Vásquez que

...Eleázaro Asturias, jefe político departamental en 1894, convocó a los filarmónicos de la capital para comunicarles un proyecto formulado para proteger la propiedad musical. Dicho proyecto se basaba en la necesidad de garantizar la producción nacional, poniéndola a cubierto de explotaciones, por una parte, y salvándola del olvido por otra. (Vásquez, 1950:286)

Esta oficina, que produjo los diez tomos manuscritos conocidos como el Repertorio Nacional de Música Religiosa, constituyó un antecedente importante en la recaudación de remuneraciones por concepto de derechos de autor. Escribe el cronista que “...la oficina, regida por un reglamento circunstanciado, formaría el Museo Nacional de Música; aseguraría la propiedad musical y facilitaría el material de orquesta para servicios públicos, mediante el pago de ciertos derechos correspondientes a los socios.” (Vásquez, 1950: 287)

Se ve que esta constituye una importante primera iniciativa hacia la protección de los músicos. Sin embargo, no fue sino hasta mediados del siglo XX, en 1952, que se estableció la primera sociedad de gestión colectiva del país. Como ya se mencionó, se trata de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC, establecida por el compositor Miguel Sandoval, el pianista Raúl Paniagua, el marimbista Pastor Gabriel Mencos y otros músicos destacados de la época. Esta asociación estuvo vigente por más de

medio siglo, y los detalles de su función en la sociedad será objeto de análisis detenido más adelante. En Guatemala hay una fuerte preferencia por la música como actividad de aprendizaje, recreación y eventual carrera profesional.

Según un estudio reciente (Argueta *et al.*, 2011), una abrumadora mayoría de los jóvenes guatemaltecos (60.9%) profesan tener intereses musicales más que cualquier otra forma de actividad en las artes escénicas. En la actualidad, la gama de obras musicales que generan remuneración es amplia. A los ámbitos de la música académica del pasado se han sumado desde inicios del siglo XX numerosos géneros de música popular y comercial. Estos incluyen desde la música ligera de la marimba guatemalteca, que tiene un repertorio considerable de composiciones originales que continúan vigentes desde hace casi un siglo y medio, hasta las creaciones de la música comercial de los últimos 30 años, aspecto que será explorado en detalle más adelante.

### **6.3 Actores y agentes en la sociedad**

Toda sociedad cuenta con individuos diestros en las artes que dan expresión a los distintos elementos de su desarrollo cultural. La Sociología de la música, surgida a partir de los trabajos de Bekker (1916) y Weber (1921) y llevada a su madurez por Adorno (1932), ha buscado determinar los roles de los diferentes actores que se relacionan con la música en las sociedades humanas. Consigna Vieira que “...entre esas primeras tentativas merecen notarse el estudio de Bekker (1916) sobre la vida musical alemana y los Fundamentos racionales y sociológicos de la música, de Max Weber (1921), esbozo para una futura obra, publicada póstumamente.” (Vieira, 1991:40, traducción propia)

El Artículo 3 de las Disposiciones de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma, 1961) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC define las categorías de artista intérprete o ejecutante como “todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística”, y como productor de fonogramas “la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros

sonidos” (Artículo 3.1; ver Anexo 2 de la presente investigación). Otros actores no menos importantes son el compositor de la música, el autor de la letra, el editor y el arreglista. A continuación se definen brevemente los papeles que desempeñan los diferentes actores en el ámbito de la música.

### **6.3.1 Compositor**

El compositor es un músico creativo que ha logrado descubrir y desarrollar el talento de comunicarse a través de sonidos coherentemente organizados. La emisión de estos sonidos puede ser vocal (una o más voces humanas) o instrumental, cuando es producida por uno o varios de los instrumentos musicales de las diferentes familias descritas y clasificadas por la organología. También puede ser mixta, cuando se combinan una o más voces con instrumentos. La labor del compositor incluye la invención de melodías con determinada forma y carácter rítmico, así como la construcción del acompañamiento armónico sobre la base del bajo. Si se trata de música vocal, la melodía buscará reforzar lo expresado por el texto. Si se trata de música instrumental, la melodía tendrá determinada estructura, y conjuntamente con el ritmo y la armonía del acompañamiento desarrollará una forma que le da a la música el aspecto de un discurso bien estructurado.

Como ocurre en todo acto de creación, la composición musical se da en dos etapas: la primera consiste en la planificación y el diseño de la obra, proceso comúnmente llamado composición, y la segunda consiste en la ejecución o interpretación de la misma, convirtiendo los signos gráficos de la partitura en sonidos (Orellana, 1983:32). Durante la etapa de composición, la obra se plasma en papel por medio de los signos de la notación musical, un sistema gráfico que se desarrolló en el ámbito de la cultura occidental durante más de un milenio y medio. Esto es el caso de los compositores de la música llamada clásica, una disciplina compleja cuyas prácticas se remontan a los inicios del segundo milenio de la era cristiana. A lo largo de las diferentes eras que caracterizan la Historia de la Cultura, se ha dado una evolución estilística que hace que la música de determinada época difiera claramente de la de otras épocas históricas.



En contraste, existe la composición más bien espontánea, en la cual se minimiza la etapa de planificación y diseño. La obra más bien se crea en la propia práctica de ejecución musical, siendo de inmediato memorizada por su autor o sus autores. Este tipo de composición se da en los ámbitos de la música folklórica o étnica, así como también en los géneros populares urbanos. En este último ámbito se habla de cantautores, más que de compositores, especialmente cuando el creador es a la vez quien canta su propia canción. Mientras en el ambiente étnico el autor de una canción suele permanecer anónimo, en la música popular urbana sí se da a conocer por nombre y apellido, firmando su creación individual o colectiva.

La segunda creación consiste en la interpretación, la cual se detalla más adelante. Sin embargo, desde el advenimiento de la música electroacústica (término usado para la música concreta y la música electrónica) en la década del 1950 se hizo posible prescindir del intérprete, plasmando la composición directamente en el soporte. Según Orellana,

...es la que se elabora en la cinta magnética con el empleo de sonidos provenientes de generadores electrónicos de ondas, o bien sonidos del ambiente o instrumentales previamente grabados para luego utilizarlos en la composición musical. (...) La música electroacústica es el resultado de evolución musical y avance tecnológico. (Orellana, 1983:32)

El término música electroacústica al que se refiere ese autor se divide en dos técnicas específicas. En el caso de la llamada música concreta, desarrollada en París por Schaeffer, Henri y otros, se grababan sonidos de cualquier proveniencia del entorno en cintas magnetofónicas que luego son manipuladas y editadas para obtener una obra musical como producto final. La otra técnica es la generación artificial de sonidos que luego eran plasmados en la cinta magnética, según fue desarrollado en los estudios de la radiodifusión de Colonia, República Federal de Alemania, por Eimert y Stockhausen. Esto se logra generando ondas sinusoidales puras en generadores de frecuencias, las cuales se combinaban para obtener sonoridades inusitadas, o bien filtrando frecuencias del total sonoro, la suma de todas las frecuencias perceptibles por el oído, un sonido conocido como ruido blanco.

De esta manera, el compositor tiene la posibilidad de plasmar su obra directamente en la cinta, en forma comparable al pintor que trabaja directamente sobre el lienzo. Esto mismo ocurre con la música digitalizada de tiempos recientes. Como observa Eduardo Bautista,

...la obra digitalizada es un paquete de datos numéricos de base binaria, que reside en una memoria y viaja dinámicamente, cuando recibe un conjunto de instrucciones procesadas en lenguaje computacional, que la transforman o la desplazan en migraciones clónicas. Aquí no hay “original” y “copia”, todo son datos almacenados en el dominio digital. (Bautista, 1994:107)

Del mismo modo como la creación, la edición y la difusión digital son directas y ocurren en el entorno doméstico. Esto, según Bautista,

...puede dinamizar y revitalizar las Industrias de la Música, de forma tal, que la oferta y la demanda sean acciones multilaterales, interactivas y de efecto multiplicador en un espacio donde creadores y consumidores fijen sus propias reglas de mercado, sin necesidad de someterse al discurso macroeconómico. (Bautista, 1994:108)

Las consecuencias de estos avances tecnológicos representan uno de los cambios más sensibles en materia de derechos de autor. Las técnicas digitales se fueron popularizando con el desarrollo de equipo y programas informáticos cada vez más accesibles, lo cual motivó el surgimiento de una pléyade de productos musicales artificiales propios de la música comercial. Según García,

...la innovación estética interesa cada vez menos en los museos, en las editoriales y en el cine; se ha desplazado a las tecnologías electrónicas, al entretenimiento musical y la moda. Donde había pintores o músicos, hay diseñadores y disc jockeys. La hibridación en cierto modo se ha vuelto más fácil y se ha multiplicado cuando no depende de los tiempos largos de la paciencia artesanal o erudita, sino de la habilidad para generar hipertextos y rápidas ediciones audiovisuales o electrónicas. (García, 2001:27)

Estos fenómenos propios de la postmodernidad, término que para el incipiente siglo XXI “...designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes.” (Lyotard, 2006:9). Dichos fenómenos tendrán consecuencias inmediatas sobre el consumo musical, cuyo monitoreo se dificulta en gran medida, favoreciendo en última instancia la piratería, como se desarrolla más adelante en el Capítulo 8.

De acuerdo a lo expresado por las leyes guatemaltecas según lo resume el Observatorio mundial de lucha contra la piratería, de UNESCO, de acuerdo al Artículo 19 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos los compositores o autores poseen tanto derechos morales como derechos patrimoniales.

Derechos morales:

- a) Reivindicar en todo tiempo la paternidad de la obra, en especial, exigir la mención de su nombre o seudónimo, como autor de la obra, en todas las reproducciones y utilizaciones de ella;
- b) Oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la obra, sin su previo y expreso consentimiento o a cualquier modificación o utilización de la obra que la desmerezca o cause perjuicio a su honor o reputación como autor;
- c) Conservar su obra inédita o anónima o, disponer por testamento que así se mantenga después de su fallecimiento. El aplazamiento para la divulgación de la obra sólo podrá hacerse hasta por setenta y cinco años después de su fallecimiento;
- d) Modificar la obra, antes o después de su publicación;
- e) Retractarse o retirar la obra después de haber autorizado su divulgación, previa indemnización de daños y perjuicios al titular de los derechos pecuniarios; y
- f) Retirar la obra del comercio, previa indemnización de daños y perjuicios al titular de los derechos de explotación.  
([http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021A F9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021A F9B6B7E07DE0100). Recuperado 05.11.2012)

Según el Artículo 21 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos conexos, los derechos patrimoniales son los siguientes:

- a) La reproducción y la fijación total o parcial de la obra, en cualquier tipo de soporte material, formato o medio, temporal o permanentemente, por cualquier procedimiento conocido o por conocerse;
- b) La traducción a cualquier idioma, lengua o dialecto;
- c) La adaptación, arreglo o transformación;
- d) La comunicación al público, directa o indirectamente, por cualquier procedimiento o medio, conocido o por conocerse, en particular los actos siguientes:
  - i) La declamación, representación o ejecución;
  - ii) La proyección o exhibición pública;
  - iii) La radiodifusión;
  - iv) La transmisión por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento similar;
  - v) La retransmisión por cualquiera de los medios citados en los numerales iii) y iv) anteriores,
  - vi) La difusión de signos, palabras, sonidos y/o imágenes, por medio de parlantes, telefonía, aparatos electrónicos semejantes, cable distribución o cualquier otro medio;

vii) El acceso público a bases de datos de ordenadores por medio de telecomunicación;  
y  
viii) La puesta a disposición del público de las obras, de tal forma que los miembros del público puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

e) La distribución al público del original o copias de su obra, ya sea por medio de la venta, arrendamiento, alquiler, préstamo o cualquier otra forma. Cuando la distribución debidamente autorizada por el titular del derecho se realice mediante venta, el derecho de controlar las sucesivas ventas se extingue únicamente cuando la primera venta del original o copias de la obra hubiere tenido lugar dentro del territorio guatemalteco, salvo el caso establecido en el artículo 38 de esta ley y cualesquiera otras excepciones legales. No se extinguen por la distribución autorizada mediante venta, los derechos de reproducción, arrendamiento, alquiler, préstamo, modificación, adaptación, arreglo, transformación, traducción, importación ni comunicación al público.

f) La de autorizar o prohibir la importación y exportación de copias de su obra o de fonogramas legalmente fabricadas y la de impedir la importación y exportación de copias fabricadas sin su consentimiento.

([http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 05.11.2012)

El compositor de acuerdo a esto dispone de su obra de la manera más irrestricta. Toda apropiación por parte de terceros, como es la práctica cotidiana en Guatemala, infringe los tratados internacionales y las leyes nacionales.

### **6.3.2 Autor**

Los entrevistados en la presente investigación coinciden en que el autor o letrista es quien provee la letra, las palabras que el compositor pondrá en música para ser cantada. El letrista o libretista puede ser un poeta que en sus versos da expresión artística a emociones e impulsos de gran sutileza y poder persuasivo. Pero esto no es necesariamente así: su labor se puede limitar a la adaptación de textos del más variado contenido a una forma en la que se pueda interpretar en forma cantada, o sea, en una melodía con o sin acompañamiento instrumental, o bien combinable con otras líneas melódicas de manera polifónica.

De ello se desprende que letrista trabaja en el ámbito de la lírica, cuando se trata de canciones, o bien en el ámbito dramático, cuando se trata de obras escénicas musicales. En este último caso a menudo se le ha llamado libretista, ya que provee el guion o libreto que organiza la acción dramática que ocurrirá en el escenario o en la película. El letrista funge

como titular del derecho de autor de su creación, gozando de la misma protección de su obra y los mismos derechos morales y patrimoniales que el compositor.

### **6.3.3 Editor**

En el ambiente de los estudios musicales es un hecho conocido que en Europa y Norteamérica existe una gran cantidad de editores de música. La gama de las editoriales llega desde las grandes corporaciones que cuentan con amplios recursos tanto financieros como técnicos, hasta las empresas más modestas con presupuestos limitados que desarrollan sus actividades en instalaciones reducidas.

Para registrarse como editor no se requiere de ninguna licencia especial. Esto se debe al principio de la libertad de prensa, que es un derecho constitucional para los ciudadanos de la mayoría de países occidentales. Cualquiera persona puede publicar ya sea en forma impresa o virtual, especialmente en la actualidad con el desarrollo de las redes sociales, los blogs y otros recursos cibernéticos públicos. De acuerdo a Krasilovsky y Shemel (1995), en la industria musical un editor posiblemente pueda estar más interesado en aspectos más lucrativos como sería recibir regalías por difusión o ejecución a través de las sociedades de gestión colectiva, o de percibir pagos legales por otorgar licencias para grabación de fonogramas.

En las sociedades norteamericanas de gestión colectiva se suele propiciar la formación de casas editoriales de música, sin importar si su catálogo de publicaciones es modesto. Tanto ASCAP como BMI conceden la categoría de editor a quien lo solicite, pague su cuota de ingreso y se mantenga al día en sus pagos anuales. Los mismos autores establecen que para algunos autores y compositores que gozan de menor aceptación pública y cuyas obras por lo tanto no generan regalías se puede hacer necesario actuar también como editores de sus propios trabajos, si no hubiera interés por parte de editoriales establecidas en asumir esa función.

Esto incluye la elaboración y activa distribución de “demos” o grabaciones de muestra para generar el interés de disqueras o artistas intérpretes. Ello también implica asumir los gastos

administrativos correspondientes a los rubros publicitarios, administrativos, contables y otros, los cuales puede llegar a ser considerables. La ventaja por otro lado es que de esta manera obtiene un margen de ganancia mucho mayor del que le correspondería si trabajara con una editorial externa.

A nivel académico e investigativo, por otro lado, la labor del editor no se enfoca en primera línea en lo lucrativo, sino más bien se enfoca en el rescate y la recolección de obras musicales, ya sea las de surgimiento actual o reciente, o las recuperadas por la investigación. Estas últimas pueden haberse transmitido por tradición oral, en cuyo caso la metodología utilizada para la investigación es etnográfica, viniéndose a llamar etnomusicología. O bien pueden haberse conservado en forma documental, anotada en uno de los complejos sistemas de notación que han sido desarrollados por las culturas de diferentes épocas para comunicar contenidos musicales en forma escrita. La metodología a seguir en este caso es propia de la musicología, utilizando técnicas de la paleografía musical, el contrapunto, la armonía, la organología y por supuesto también de la Historia.

El editor investigador da a conocer legados musicales olvidados o desconocidos, provenientes de distintos tiempos o espacios. Los resultados de su trabajo se difunden en soportes variados, ya sea en forma de partituras para ser interpretadas por otros, o bien en soportes sonoros que recogen interpretaciones de la música recuperada. Como tales, estos soportes constituyen obras, y como tales deben estar sujetas a leyes que regulan su propiedad intelectual y los derechos de autor y conexos que aplican.

Esta figura, que es de suma importancia para la salvaguarda de los bienes culturales representados por los acervos musicales, tanto de la tradición oral (de cuya investigación se ocupa la etnología musical o bien la etnomusicología), como de los legados documentales (tarea de la musicología), que en Guatemala se remontan al Siglo XVI, todavía no ha sido contemplada por la legislación guatemalteca referida al Derecho de Autor, por lo cual se hacen las propuestas correspondientes al final de la presente tesis.

#### 6.3.4 Arreglista

La labor del arreglista consiste en adaptar composiciones musicales para medios distintos a los originalmente previstos. Una manera de arreglar una pieza musical es, por ejemplo, dotando una melodía de un acompañamiento armónico, desde el más sencillo representado por un solo instrumento o una segunda voz, hasta las versiones más complejas que incluyen diversas voces solistas o corales con acompañamientos de menor o mayor complejidad. Otra manera es realizando una transcripción de un medio a otro, por ejemplo del original para piano, a una versión para varios instrumentos u orquesta. Si la agrupación es dilatada y reúne en sí instrumentos de varias familias, este tipo de arreglo se llama orquestación.

El resultado es una versión diferente de la composición original, y como tal también es necesario que esté protegida por los derechos conexos. Jurídicamente, "...la mayoría de arreglos por su misma naturaleza pueden categorizarse como obras suplementarias." (Krasilovsky y Shemel, 1995:249)

Mientras que el arreglar obras que todavía están protegidas por los derechos de autor no amerita protección legal, según Krasilovsky y Shemel (1995) el arreglo de obras del dominio público sí puede protegerse y registrarse por parte del arreglista. En la entidad norteamericana ASCAP existen en la práctica diversas categorías de regalías que se pagan a autores y editores de arreglos de obras del dominio público. La gama de porcentajes que paga abarca desde el 2% hasta el 100% del crédito que corresponde a una obra original. El mínimo aplica a obras seculares que están protegidas solamente en un folio impreso. De acuerdo a estos autores,

...el 10% se aplica cuando la canción es registrada y publicada por separado o, cuando no haya publicación, cuando la pieza es instrumental y se puede rentar. Un comité específico de la entidad puede incrementar el porcentaje bajo ciertas circunstancias, concediendo hasta el 35% por la colocación de letra nueva, hasta 50% por letra nueva y un título diferente, de 10% a 50% por cambios en la música y, si es puramente instrumental, hasta 35% por transferencia de medio, es decir, reducción u orquestación. Si el arreglo refleja creatividad y originalidad manifiestas y la obra se puede considerar una obra aparte del material de partida, se puede conceder de un 35% hasta un 100%. (Krasilovsky y Shemel, 1995:256)

También la entidad BMI (*Broadcast Music, Inc.*) paga por los arreglos hasta 100% de la tarifa que paga por regalías de canciones originales.

De acuerdo a la misma fuente, en Francia, el Reino Unido y otras naciones europeas se percibe un marcado contraste con las leyes norteamericanas en cuanto al tratamiento que se da a los autores de arreglos y otras nuevas versiones de obras del dominio público, lo cual "... resulta en un juego paralelo de derechos de protección, los cuales, sin perjuicio del titular original, protege al creador de la segunda versión." (Krasilovsky y Shemel, 1995:257)

Las leyes de británicas y francesas contemplan ambos derechos, el del titular del original y el de la nueva versión. "Para las obras no registradas, las sociedades continentales normalmente tienen sistemas para clasificar los arreglos y las versiones de acuerdo al trabajo original realizado por el arreglista, lo cual también define las regalías por ejecución y grabación." (Krasilovsky y Shemel, 1995:258)

Las leyes guatemaltecas presentan la limitación de no incluir en la legislación vigente la figura del arreglista, cuyo trabajo también merece retribución. Es el arreglista quien tiene el mérito de adaptar una composición a un medio distinto al originalmente contemplado por el compositor. Como ejemplo, se pueden citar composiciones originalmente escritas para piano, que posteriormente son adaptadas a otros medios como la marimba, la orquesta en sus diferentes conformaciones, las agrupaciones corales o las bandas. Estas versiones son a menudo más exitosas que las versiones originales, ante todo si dan a conocer una pieza hasta entonces poco conocida o si iluminan la pieza original en forma diferente, dándole un "ropaje" distinto y probablemente más atractivo al público.

### **6.3.5 Intérprete**

El intérprete es el canal a través del cual el mensaje del compositor (emisor) llega al oyente (receptor). Ciertas obras de arte no requieren intérprete, como es el caso en las creaciones de escultura, pintura y las obras literarias como la novela. Otras en cambio, como las obras dramático-musicales, las teatrales y las composiciones musicales, sí requieren de



intérpretes. Es a través del arte de los intérpretes que la obra cobra vida, haciéndose audible. De acuerdo al capítulo “Artistas intérpretes o ejecutantes” del Reglamento de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, Acuerdo Gubernativo No. 233-2003 (Guatemala: Ministerio de Economía, 9 de abril de 2003, Capítulo III, Artículo 19), en Guatemala la definición de artistas intérpretes o ejecutantes se amplía como sigue:

De conformidad con la definición contenida en la Ley, el término artista intérprete o ejecutante designa también al narrador, declamador y cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o bien una expresión de folclore, aun cuando no hubiere un texto previo que norme su desarrollo. (Acuerdo Gubernativo 233-2003, Art. 19, <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=2037>. Recuperado 29.07.2011)

En el ámbito musical, los intérpretes pueden ser vocalistas o cantantes, o bien ejecutantes de uno o más instrumentos musicales, actuando casi siempre bajo la guía de un director musical. La interpretación puede tomar lugar en presencia física, lo cual se conoce como “en vivo”, o bien en grabaciones realizadas en las diferentes técnicas y soportes sonoros que han sido desarrollados de las primeras décadas del siglo XX en adelante. Sin embargo, en la actuación en vivo, o sea antes de la fijación de la obra en un soporte de reproducción los intérpretes no poseen todavía derechos conexos. Según Emery,

...los derechos intelectuales de los intérpretes no nacen en su actuación en vivo, en la actuación en vivo el intérprete es un usuario de la obra del compositor. El derecho intelectual del intérprete nace a partir de la fijación de su obra. (Emery, 2000:48)

Los derechos mínimos del intérprete incluyen poder autorizar o bien oponerse a la fijación de su interpretación sobre determinado soporte sonoro. De acuerdo a la Convención de Roma, el intérprete tiene derecho a percibir remuneración por la difusión de sus grabaciones no solamente en radio y televisión, sino en cualquier ambiente público. Esta retribución se da a través de las sociedades de gestión colectiva, según se detalla adelante.

Según las leyes de Guatemala —específicamente los Artículos 53 y 57 de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos— los artistas intérpretes o ejecutantes son titulares de los derechos conexos, y tienen los siguientes derechos: por un lado están los derechos morales, que consisten en “...vincular su nombre o seudónimo artístico a su interpretación y de oponerse a la deformación o mutilación de la misma.” (Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, Artículos 53 y 57). Por otro lado están los derechos patrimoniales, que

se limitan a “autorizar o prohibir la fijación, la reproducción, la comunicación al público por cualquier medio, la radiodifusión o cualquier otra forma de utilización de sus interpretaciones y ejecuciones. Se exceptúan de esta disposición los intérpretes de obras audiovisuales.” ([www.unesco.org](http://www.unesco.org), enlace completo en referencia anterior).

Acerca de los productores de fonogramas, quienes son los que hacen posible la difusión de las obras musicales en soporte físico como el disco compacto, que luego pueden ser transmitidos y difundidos por los medios de comunicación tanto radiales como televisivos, la ley guatemalteca —por medio del Artículo 58 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos— contempla lo siguiente:

Los productores de fonogramas tienen el derecho de autorizar o prohibir la reproducción, directa o indirecta; la distribución y comunicación al público o cualquiera otra forma o medio de utilización de sus fonogramas o de sus reproducciones y la puesta a disposición del público de los fonogramas, por cualquier medio, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellos, desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija. El derecho de importación comprende la facultad de autorizar o prohibir la importación de copias de fonogramas legalmente fabricados y la de impedir la importación de copias fabricadas sin la autorización del titular del derecho.” (Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, Art. 58)

El Artículo 3 de las Disposiciones de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma, 1961) mencionadas en el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio – ADPIC– define en orden alfabético los siguientes términos relacionados:

- a) ‘artista intérprete o ejecutante’, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística;
- b) ‘fonograma’, toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos;
- c) ‘productor de fonogramas’, la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos;
- d) ‘publicación’, el hecho de poner a disposición del público, en cantidad suficiente, ejemplares de un fonograma;
- e) ‘reproducción’, la realización de uno o más ejemplares de una fijación;
- f) ‘emisión’, la difusión inalámbrica de sonidos o de imágenes y sonidos para su recepción por el público;

g) 'retransmisión', la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión.  
(ADPIC, Artículo 3.1, [http://www.wto.org/spanish/tratop\\_s/trips\\_s/trips\\_s.htm](http://www.wto.org/spanish/tratop_s/trips_s/trips_s.htm). Recuperado 03.04.2013)

Con esto queda definido el papel del productor de fonogramas y las figuras relacionadas con sus funciones, incluyendo a los artistas y lo relativo a la difusión de sus fonogramas.

### **6.3.6 Público**

El público es, colectivamente, el destinatario, receptor o perceptor del mensaje emitido en el código que representa la música. De acuerdo con Interiano, el perceptor "...capta, almacena, analiza, sintetiza y da una respuesta a los mensajes que recibe." (Interiano, 2001:8). El perceptor recibe y decodifica el mensaje representado por la música, el cual percibe con la parte intuitiva localizada en el hemisferio derecho del cerebro. El consumo de música a nivel perceptivo consiste en la decodificación del mensaje, lo cual exige el dominio de determinado código. Observa McLuhan que "...algunos neurólogos y sociólogos han sostenido que el razonamiento jerárquico es una preferencia sensorial del hemisferio izquierdo del cerebro; y, el espacio auditivo-táctil una preferencia sensorial del hemisferio derecho." (McLuhan y Powers, 1989:49)

En el caso de la música, el mensaje se dirige más bien a la parte intuitiva de la percepción, al hemisferio derecho del cerebro, que lo decodifica de manera cualitativa. El consumo cultural, incluyendo el consumo musical, ha sido definido por Bourdieu como:

Hablar de consumo cultural equivale a decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica. La sociología trabaja para establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto, y al mismo tiempo para describir las diferentes maneras de apropiarse de los bienes culturales que en un momento dado del tiempo son considerados como obras de arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que se considera legítimo. (Bourdieu, 2012:31)

De acuerdo a ese autor, el público es la sociedad en sí, un ente colectivo conformado por numerosas personas que comparten uno de los muchos estilos de vida posibles, entendiéndose el estilo de vida como el conjunto de creencias, gustos e inclinaciones que comparten los miembros de determinada clase social. Parte de él son las preferencias estéticas, convicciones morales y opiniones políticas, así como también los hábitos

alimentarios y culturales. Según el término acuñado por Bourdieu, se trata del *habitus*, definido como "...un sistema de disposiciones duraderas adquirido por el individuo en el transcurso del proceso de socialización." (Bonnewitz, 2006:69)

Explicando el pensamiento de Bourdieu sobre este concepto, Bonnewitz afirma que

...los agentes portadores del mismo *habitus* no necesitan concertarse para actuar de la misma manera. (...) Cada uno de ellos, al obedecer [a] su "gusto personal" y realizar su proyecto individual, concuerda espontáneamente y sin saberlo con millares de otros que piensan, sienten, y eligen como él. (Bonnewitz, 2006:69)

Se infiere que el gusto personal del individuo, que se fundamenta en ese *habitus*, viene a coincidir con el gusto de muchas otras personas que comparten rasgos culturales similares, que como espectadores integran el público. Éste está compuesto por la suma de los espectadores que perciben determinada acción escénica o espectáculo, observan una obra de arte, leen un texto o reciben un mensaje visual o auditivo. De acuerdo a las circunstancias específicas puede ser real o inmediato —si está en presencia física de quienes presentan el espectáculo—, o también puede ser mediato— en el caso de que perciba una emisión grabada, filmada o televisada— o bien imaginario, como se puede dar en la mente del creador en el momento de fijar su obra.

Los públicos reales obviamente se integran dentro de determinada situación o circunstancia presenciada por espectadores. Presentan, como público, las características de estos espectadores, que son las personas que colectivamente los integran. Este tipo de público es receptivo a la persuasión, ya sea verbal o no verbal en tres órbitas, "...de las actitudes, las opiniones y el comportamiento." (Interiano, 2002:16). El público que responde de esta manera puede tener diferentes tamaños y composición y proviene de diversos sectores sociales.

El público inmediato como ya se dijo se compone de individuos que se encuentran en presencia de la presentación de un orador que lee un texto o pronuncia un discurso, de un grupo de actores teatrales, o bien de intérpretes musicales. Escucha y mira en al emisor forma directa. La observación participativa reveló que un indicador de la recepción y

respuesta suele ser la intensidad de las ovaciones, así como los testimonios cualitativos y los comentarios de los espectadores.

Por el contrario, los públicos mediatos —al contrario de los inmediatos— se componen de espectadores que perciben comunicaciones fuera del espacio y posiblemente del tiempo en que son emitidos por medios de difusión, es decir por radio, televisión o Internet. Al estar fuera de la percepción directa del emisor, es más difícil percibir las reacciones de este tipo de público al mensaje emitido. Para medir su reacción debe recurrirse a medios como las encuestas de opinión pública, los *ratings* y comentarios o foros hechos en redes sociales o sitios de Internet.

Finalmente, se puede añadir un tipo de público imaginario, que es el que evoca y al que se dirige el creador de un mensaje artístico durante el proceso de composición de su obra. Esto incluye la auto-deliberación, en la cual el autor de una obra puede utilizar para encontrar los medios que tiene a su disposición para persuadir a su público real, inmediato o mediato. También el público universal es imaginario, sirviendo al autor para dirigir su comunicación a individuos de diferentes segmentos culturales.

En forma similar, el presente investigador lo imagina como su grupo *target*, al que intenta persuadir a través de su mensaje artístico y/o retórico. Este público no está necesariamente integrado por los espectadores más receptivos, sino más bien consta de aquellos con los que espera contar el autor. Este se guiará por su percepción de posibles futuras condiciones de tamaño, demografía y rasgos culturales del público al cual dirige su mensaje. Finalmente, otro tipo de público imaginario es el implicado por el tipo de obra, texto o imagen que se prepara para emitir.

Considerando que la música pertenece a la esfera de lo cultural, se puede observar que ésta tiene efectos similares en quienes comparten el mismo estilo de vida, y a la vez que tiene efectos distintos sobre miembros de diferentes estilos de vida, dependiendo de su base cognoscitiva, afectiva y social. Bourdieu concluye que

...la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de

museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según del título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social. (Bourdieu, 2012:231)

El nivel educación de los individuos es el que determina los gustos y las preferencias artísticas y musicales de los individuos que conforman los diferentes públicos en una sociedad.

A lo largo de la Historia, el público consumidor, es decir el receptor de la comunicación representada por la música, ha sido de muy diversa índole. El público está integrado por las personas que asisten a un evento musical, ya sea en calidad de espectadores —incluida la participación en bailes sociales como es el caso en el ámbito de la música bailable— o bien como parte de los fieles que asisten a una ceremonia religiosa. Bukofzer (1989) sostiene que a partir de los pequeños círculos familiares y comunitarios en todos los estratos sociales —los grupos inicialmente reducidos que participaban ya sea como escuchas o bien bailando— se fueron formando audiencias cada vez más numerosas de personas que asistían a conciertos y representaciones operáticas pagando una entrada.

Mientras inicialmente las agrupaciones musicales eran de tamaño igualmente reducido, fueron creciendo para responder a las exigencias de auditorios cada vez mayores. De esa forma, la orquesta fue incrementando su tamaño y los instrumentos musicales fueron desarrollados y perfeccionados para lograr mayores sonoridades, con el fin de poder ser escuchados por audiencias masivas en salas de grandes dimensiones.

Durante el siglo XVII, la Contrarreforma que se dio como reacción a la Reforma coincidió en lo político con la consolidación de los Estados nacionales y el triunfo del Absolutismo. En lo económico, coincidió con el surgimiento del mercantilismo, que veía en el oro la única fuente de verdadera riqueza. Según Bukofzer (1989), tanto los gobiernos seculares como los eclesiásticos —que en esa época a menudo se traslapan— utilizaron las artes para expresar el poder divino a través del clero y la nobleza, que se consideraban sus representantes en la Tierra. Efectivamente, “...la exhibición del esplendor fue una de las principales funciones sociales de la música en las cortes contrarreformistas y barrocas, que sólo podía hacerse realidad gracias al dinero.” (Bukofzer, 1989:399)

Entre más costoso el montaje, más esplendoroso y poderoso resultaba el espectáculo representativo. Consigna Bukofzer que "...al igual que todas las artes del barroco, la música también se vio unida socialmente a la aristocracia. Tanto la nobleza como el clero sirvieron de mecenas en igual medida." (Bukofzer, 1989:399). Estas clases dominantes regulaban la vida musical y por lo tanto el consumo de música. El público consumidor en esa etapa está representado por los invitados del clero, la realeza o la nobleza a conciertos y representaciones operáticas, y en el ámbito eclesiástico los fieles. De tal manera, el ámbito más accesible a la amplia población es el de la música sacra de las diferentes nominaciones.

Posteriormente, los eventos musicales de las cortes y de la aristocracia se fueron emancipando de sus entornos privados y palaciegos. En el ámbito de la música teatral, "...se comercializó la ópera cortesana mediante compañías profesionales. (...) La nobleza y los ricos patricios apoyaron las empresas mediante un sistema de compra de acciones que permitía a sus suscriptores asistir a las representaciones." (Bukofzer, 1989:400). A este ámbito de la música dramática pasaría a pertenecer mucho después la música para el cine y para la televisión surgida durante la primera mitad del siglo XX, cuyos géneros que se analizan más adelante.

En el tercer ámbito, el de la música sacra o eclesiástica, el público siempre está representado por los fieles, en quienes la música está llamada a despertar actitudes de devoción y reflexión. En muchos casos, la congregación de fieles participa activamente en la entonación de ciertos cantos dentro de la liturgia. En este ámbito, al contrario de la música teatral y la de concierto, no se suele pagar por el ingreso, sino que la iglesia en cuestión asume los costos relacionados con la música. Como consecuencia, los músicos perciben honorarios no de la iglesia misma, como solía ser, sino de alguna familia entre los fieles que asuma el gasto. La otra posibilidad es que los músicos participantes donen su talento y participen como voluntarios, especialmente si se trata de miembros de la misma congregación.

## 6.4 Medios de comunicación

Los medios de comunicación tienen potenciales extraordinarios en varios órdenes, ejerciendo una incidencia social que no se puede subestimar. Sobre la influencia y la función educativa de los medios, la comunicóloga argentina Altamira sostiene que:

Los medios son educadores, aunque la polémica sobre la acción negativa que los nuevos medios pudieran tener en el educando viene de muy atrás: se ha planteado, por ejemplo, que la televisión disminuye el *attention span* o marco temporal de la atención, entre otros efectos perjudiciales. Sin embargo, no se trata de enfocarse en los aspectos negativos, sino en saber aprovechar los medios para elevar el nivel educativo de la mayoría. [...] Los medios de comunicación y los periodistas deben ser conscientes de su inmenso potencial como parte integrante de la sociedad de hoy. (Altamira, 2010:30)

Los medios de comunicación, específicamente la radio y la televisión, constituyen además uno de los elementos claves en la difusión de la música grabada. Esta puede ser analógica —como en el caso de los discos de vinil, la cinta magnetofónica y el casete— o bien digital, como en el caso de la música consignada en disco compacto CD, el vídeo disco DVD y otros soportes digitales. A continuación se detallan los medios actuales.

### 6.4.1 La radiodifusión

La radiodifusión tuvo varios antecedentes con descubrimientos científicos e inventos que finalmente llevaron a su actual uso. El primero de ellos es la comunicación telegráfica, que se originó en 1830 cuando Samuel Morse desarrolló el código que lleva su nombre y la tecnología que le sirve de soporte para la transmisión de impulsos electromagnéticos a través de alambres y cables de cobre.

De acuerdo a la Historia de la radiodifusión compilada por Trabada y Álvarez (2012), unos 35 años después el físico escocés Maxwell estableció la hipótesis de que las ondas electromagnéticas de elevada frecuencia podían propagarse en el espacio a la velocidad de la luz, 300,000 kilómetros por segundo. Otro paso importante fue cuando Alexander Graham Bell de acuerdo a la misma fuente logró por primera vez implementar el principio de la telefonía, convirtiendo las ondas sonoras de la voz humana en impulsos eléctricos



transmitidos por un alambre de cobre a un aparato que a su vez transformaba los impulsos eléctricos de vuelta a ondas sonoras. ([http://www.lpi.tel.uva.es/io2/trabajos0506/historia\\_radiodifusion/](http://www.lpi.tel.uva.es/io2/trabajos0506/historia_radiodifusion/). Recuperado 25.08.2012)

La misma fuente consigna que la teoría de Maxwell de la propagación de las ondas electromagnéticas en el espacio fue convertida en práctica por el físico alemán Heinrich Hertz en 1887, al demostrar la existencia de ondas radiales, razón por la cual las oscilaciones radiales de alta frecuencia se miden hasta la fecha en hertzios. Una década después, el italiano Guillermo Marconi inventó la difusión telegráfica inalámbrica, con lo cual quedaba abierto el camino tecnológico para el nacimiento de la radiodifusión. En 1906, Lee DeForest creó el primer tubo de radio, al cual dio el nombre de “Audion”, por lo que se le considera uno de los padres de la radiodifusión.

([http://www.lpi.tel.uva.es/~miguel/io2/trabajos0506/historia\\_radiodifusion/#\\_](http://www.lpi.tel.uva.es/~miguel/io2/trabajos0506/historia_radiodifusion/#_). Recuperado 25.08.2012)

Tanto la técnica de grabación sonora como la radio influyeron enormemente en la transformación cultural que se observa en la actualidad. Un estudio sobre música popular contemporánea señala en ese sentido que

...desde la aparición de la radio y el disco han cambiado radicalmente tanto el hacer como el escuchar música. Muchas formas musicales populares fluyeron con facilidad a través de las fronteras nacionales, la cultura de masas se convirtió en internacional por definición. La experiencia cultural se vio profundamente modificada, en su naturaleza misma, por el desarrollo de la comunicación masiva y las industrias culturales. (Ruesga, 2008:25)

La radio es un medio en el cual no hay otro estímulo que el auditivo. Esto la hace muy adecuada para utilizar la música, ya sea para puntuar secciones y separar programas, o para llamar la atención del oyente. Es un medio inmediato que usualmente se combina con otras actividades. Inicialmente, las transmisiones radiofónicas se hacían únicamente en directo, incluyendo las secciones musicales, que se interpretaban en vivo ante los micrófonos cuya señal se difundía al espacio radial.

## 6.4.2 La televisión

Los orígenes de la televisión se remontan a finales del siglo XIX, cuando se descubrió que el selenio puede emplearse de determinada forma para la transmisión de impulsos perceptibles visualmente. De manera similar a la radio, la televisión se transmite por ondas electromagnéticas. Estas oscilaciones son transformadas nuevamente en imágenes dentro del tubo catódico, en forma de líneas que recorren la pantalla. La televisión a color se logra utilizando los tres colores primarios. Como medio audiovisual, se caracteriza por absorber la atención visual y auditiva del espectador. La investigación social acerca de la aceptación de este medio reveló que

...los espectadores valorizan sobre todo a) lo que rompe la monotonía sin exigir un nivel de concentración alto, b) la variedad, el ritmo enunciativo y la brevedad, c) lo nuevo y la sorpresa, pero también la evocación, d) el humor, e) la satisfacción de belleza y placer, f) el lenguaje accesible a todo el mundo. (Rivera, 2006:161)

El papel desempeñado por la música en la televisión es variado: puede aparecer como característica musical de cabecera o inicio, de intermedio y de salida. Su uso en las teleseries es menos riguroso que en el cine, ya que identifica la serie pero se va adaptando a la caracterización de situaciones propias de cada capítulo. En programas a base de dibujos animados, la música suele subrayar la acción por medio de recursos onomatopéyicos y descriptivos.

En la televisión también se dan los programas musicales, que versan sobre temas de algún tipo de música, como por ejemplo las entrevistas a músicos en las que se intercala una actuación en directo o bien grabada. De acuerdo a Sedeño (2006), entre estas sobresale el *videoclip*, un segmento breve destinado a publicitar a un intérprete o determinada canción, género que fue inaugurado en 1973 por el grupo británico de rock Queen con su cortometraje *Bohemian Rhapsody*. Este género ha tenido tanto auge que en la actualidad hay canales de cable como MTV dedicados exclusivamente a difundir *videoclips* musicales.

El *videoclip*, que es una forma de publicidad y que por tanto tiene la finalidad de crear la demanda de un producto o incluso estilo de vida, recurre a técnicas variadas como las

utilizadas en el cine, la infografía, la fotografía y la animación, utilizando las tomas en cortes muy breves que no duran más que uno o dos segundos. Lipovetsky (1990) observa que

El videoclip musical no hace sino encarnar el punto extremo de esa cultura de lo *express*. (...) Se trata de sobreexcitar el desfile de imágenes y cambiar, cada vez más rápido y cada vez con más imprevisibilidad (...) nos hallamos ante los índices de I.P.M. (ideas por minuto) y ante la seducción-segundo (...). El clip representa la expresión última de la creación publicitaria y de su culto a lo superficial. (Lipovetsky, 1990:240, citado por Sedeño, 2006:54)

Desaparece así la función de la música como arte puro destinado a la elevación estética y espiritual del oyente, y se convierte en herramienta para la publicidad y el mercadeo.

Otro género de la televisión que utiliza la música para resaltar su producto es el anuncio o *spot*. Otros son el *jingle*, una canción breve de fácil asimilación y memorización cuya eficacia es crucial para lograr el objetivo, que es llamar la atención del público *target* sobre determinado producto o marca. Para identificar la marca también se utiliza música genérica compuesta específicamente para el efecto, que suele ser instrumental, es decir, sin letra. La música hecha para un aviso audiovisual toma el carácter de banda sonora con carácter incidental.

Una de las prácticas de los músicos comerciales y publicitarios es la apropiación o adaptación de música existente, ya sea como *cover* que se basa con gran fidelidad en un original, variándolo en grado mínimo, o bien adaptándolo e introduciendo alteraciones tanto en la letra como en la música. También existe la práctica llamada *fono* que consiste en utilizar música previamente grabada para sobreponerle un contenido visual que responde a lo exigido por el encargo publicitario. Finalmente, Palencia (2008) señala que se está empezando a recurrir a archivos digitales de una colección de fragmentos en audio llamada *music library*:

Tras previo pago de los derechos de uso, la incorporación de dichas músicas a las imágenes publicitarias consigue el efecto deseado por el creativo de la agencia o el productor musical, erigiéndose en la figura selectora de la banda sonora de la marca. (Palencia, 2008:103)

De esta manera los trozos aptos para ser usados con fines publicitarios, se pueden bajar en línea después del pago de la respectiva licencia y para luego adaptarle la parte visual del

anuncio publicitario. La desventaja es que el perfil sonoro deseado para publicitar determinado producto o servicio es que los anuncios tienden a parecerse unos a otros, haciéndose borrosa la diferenciación por parte del oyente.

#### **6.4.2.1 Internet**

La idea del Internet se basa en la interconexión de una red de computadoras que se puedan comunicar entre sí. La palabra “Internet” surge en 1982; dos años más tarde, hay mil computadoras conectadas al servidor, cifra que se multiplica por diez dos años más tarde, y por cien en 1989. En 1991 se crea la *World Wide Web* (Red mundial), abreviada *www*, y un año después ya hay un millón de computadoras conectadas, cifra que se multiplica diez veces hacia 1996. La *World Wide Web*, abreviada *www*, surgió a inicios de la década del 1990 en Ginebra, Suiza, con el objeto de establecer orden en la información contenida en el Internet y sistematizar su distribución.

Su funcionamiento se basa en los llamados hipertextos, que son páginas virtuales en las cuales es posible la inserción de hipervínculos, con lo que el usuario puede moverse de una página a otra. La abreviación *http*, que representa las siglas de *hypertext transfer protocol* (protocolo de transferencia de hipertexto) hace funcionar los motores de búsqueda en cuatro etapas, que consisten en los pasos de “...la conexión, la solicitud, la respuesta y la desconexión.”(<http://www.fotonostra.com/digital/paginasweb.htm>.Recuperado 05.04.2013)

En la actualidad, la cantidad de máquinas conectadas a Internet va en aumento vertiginoso. Los usos son de lo más variado, incluyendo la difusión de obras audiovisuales (en aplicaciones como *YouTube*) y la difusión y recepción radial por Internet. Esto ha obligado a que las regulaciones del Derecho de Autor y derechos conexos deban adaptarse a la nueva era de la informática, abarcando la regulación del uso cibernético, como se especifica con más detalle adelante.

### 6.4.3 Consumo de música

La música, que forma parte de la expresión humana desde tiempos inmemoriales, puede convertirse en un bien muy codiciado, ya que se dirige a la parte intuitiva y espontánea del ser humano, suscitando respuestas emocionales, mentales, oníricas y físicas de diferente naturaleza, según su función. El consumo de música hoy en día es casi constante. La música grabada (a veces denominada peyorativamente “enlatada”) se difunde no solamente por la radio, sino también en forma de ambientes musicales en comercios y supermercados que de esa manera tratan de atraer a la clientela. Los automóviles y los hogares están equipados con receptores de radio, así como también con equipos reproductores de soportes sonoros análogos o digitales. Una inmensa variedad de productos musicales forma parte de todos los aspectos de la vida cotidiana de las sociedades urbanas contemporáneas.

Esto también ha presupuesto una industrialización, como observa el estudio reciente de Radigales y Fraile (2008):

...el consumo de la música ha sido uno de los primeros en experimentar el proceso de industrialización, y en cierta manera ha empujado a otros medios hacia la transformación industrial, debido a esa facilidad que tiene la música para interactuar con otros medios de comunicación, que la ha hecho evolucionar hasta la integración mediática. Al mismo tiempo existe un desarrollo paralelo de la música en la industria de la fonografía y de la música en la industria estrictamente audiovisual, con lo que su campo de acción se multiplica e invade los dos ámbitos comerciales a un tiempo. Además, la música es uno de los puntos de referencia para la innovación tecnológica, por eso muchos avances aparecen en la industria fonográfica. (Radigales y Fraile, 2006:99)

Mattelard (2006) sostiene que el concepto de “industria cultural”, como ya se indica arriba, fue acuñado por los fundadores de la Teoría Crítica Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, quienes observaron y estudiaron la conversión de “cultura” en “industria cultural” en los Estados Unidos a partir de 1944. Observa que a juicio de estos pensadores, “...la industria cultural fija de manera ejemplar la degradación de la cultura en mercancía. La transformación del acto cultural en valor mercantil destruye su poder crítico y disuelve en sí mismo las huellas de una experiencia auténtica.” (Mattelard, 2006:61)

Lo observado por Horkheimer y Adorno, con el avanzar del tiempo se exacerbó hasta el extremo que se observa hoy en día. En la actualidad, la industria cultural global, y

específicamente la musical, está permeada por productos británicos y norteamericanos que desde su surgimiento provocaron que toda una generación se identificara con una música que en el fondo era ajena a las culturas musicales autóctonas de los ámbitos culturales no anglosajones. En ese sentido, Adell señala que “...la música popular contemporánea es un lugar en donde se aprecian dos de los rasgos más definitorios de las transformaciones culturales en curso, la relación entre lo local y lo global y la tensión entre homogeneización y fragmentación.” (Adell, 2008:399, citada por Ruesga, 2008:25)

La industria musical produce infinidad de productos ya no artísticos como antes, sino diseñados para ser consumidos por el público que paga por ellos. Esto incluye no solamente los avisos comerciales musicales como el *jingle* o el *spot*, sino también todo tipo de canciones elaboradas con fines de lucro. Como productos tienen un coste de producción, y aun a pesar de su carácter comercial muchos tienen autor y la mayoría tienen intérpretes. Tanto los autores como los productores, arreglistas e intérpretes tienen derecho a la remuneración por su talento y esfuerzo, como lo tiene toda persona que realiza un trabajo en beneficio de otros.

#### **6.4.3.1 Espectáculos en vivo**

Los espectáculos en vivo incluyen los puramente musicales, denominados conciertos, recitales o shows, según su carácter, y los teatrales o dramático-musicales, frente a audiencias reales e inmediatas. El término “concierto” se aplicó inicialmente a una forma de interacción de voces e instrumentos practicada durante el Barroco temprano en Europa. El término viene del italiano “concertare”, que tiene la implicación de armonizar o concertar, junto a la de competir. Más adelante se aplicó a composiciones instrumentales en las cuales se contraponía uno o varios solistas a la orquesta. A partir de inicios del siglo XVIII, el concierto instrumental experimentó una evolución notable, formando parte del repertorio de los solistas y las orquestas del mundo occidental.

Pero el término “concierto” también se aplicó desde entonces a un espectáculo en el cual se representaban dichos conciertos instrumentales junto a otro tipo de composiciones como oberturas y sinfonías. De esta manera, el término se vino a aplicar a toda presentación

musical pública, sin importar el estilo de la música ni su orientación estética. Se ofrecen conciertos de música clásica sinfónica, música de cámara o de música coral, pero también se dan conciertos de jazz, de rock, de marimba, e incluso de salsa, merengue, música grupera, reggaetón y otras manifestaciones de música inicialmente destinada más bien al baile.

En los conciertos de rock y géneros afines mencionados intervienen desde la década del 1970 no solamente el grupo de músicos, sino también un dilatado equipo técnico integrado por técnicos del escenario, que regulan la luminotecnica, el sonido amplificado, la grabación en vivo tanto en audio como en video, y la proyección de imágenes en pantallas gigantes. A esto se suma una modalidad paradójica, que reivindica la presentación en vivo pero a través de grabaciones: un disc jockey, recurriendo a actitudes histriónicas y efectos de luz, combina y modifica grabaciones fijadas en el soporte del disco de vinilo.

#### **6.4.3.2 Teatro, danza, cine**

Las expresiones escénicas más antiguas desde el teatro de la antigua Grecia —cuyas grandes tragedias se acompañaban por la música hierática y lúgubre de un aerófono de doble lengüeta llamado *aulós*— han contado con la música para expresar con más profundidad los contenidos emocionales y dramáticos de las obras. De acuerdo a Bukofzer (1989), el surgimiento de la ópera a inicios del siglo XVII, que llega a su primera manifestación madura con la ópera *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi, constituye la máxima expresión de la fusión entre drama y música, que constituye

...sin duda alguna la primera obra maestra de la historia del género. (...) Su complejidad estilística la destaca de manera definida de todas las óperas anteriores. (...) Monteverdi plasmó al mismo tiempo las posibilidades dramáticas de las formas musicales cerradas, el aria estrófica, la canción de danza, el dúo de cámara, el madrigal y el interludio instrumental. (Bukofzer, 1989:71)

Surge así una narración dramático-musical integrada por diferentes formas musicales que se integran al desarrollo de un argumento teatral, proporcionando profundidad psicológica a la caracterización de los personajes.

La ópera se cultivará desde entonces hasta el presente, adquiriendo una variedad de características de estilo propias de cada época histórica. El ballet, una danza coreográfica altamente estilizada que inicialmente estuvo integrado a la ópera, se fue emancipando gradualmente hasta convertirse en un género independiente cultivado especialmente en Francia y en Rusia. En esta expresión coreográfica la música es la plataforma narrativa sobre la cual se desenvuelven las acciones de los personajes, y su función abarca desde la definición de la estructura de la obra hasta la expresión de los contenidos emocionales y narrativos propios de la trama en cuestión.

La relación de la danza con la música es obvia, tanto en el contexto de baile social como de danza artística coreográfica. La música compuesta específicamente para danza tiene raíces muy antiguas, y abarca desde las danzas medievales pasando por los ballets teatrales hasta la danza moderna de la actualidad. En el caso de la danza artística, sus coreografías son elaboradas sobre obras musicales que pueden ser interpretadas en vivo o, como ocurre en la actualidad, pueden estar contenidas en soportes analógicos o digitales. Tanto la coreografía y la interpretación de la danza como la música sobre la cual está elaborada están sujetas a todo lo estipulado por el derecho de autor y los derechos conexos.

A inicios del siglo XX surge el cine, inicialmente con impulsos de la fotografía secuencial desarrollada por el pionero del arte fotográfico Eadweard Muybridge, quien como reporta Burns (1986) desarrolló parte de su carrera en Guatemala. Las películas inicialmente eran proyectadas sin sonido, y la música necesaria para su mejor comprensión era provista en vivo, ya sea por un pianista que improvisaba música adecuada viendo la proyección en la pantalla, o bien por agrupaciones instrumentales que llegaban a ser orquestas completas que desde el foso del teatro interpretaban partituras especialmente compuestas o adaptadas a la trama de la película en cuestión.

Con el advenimiento del cine sonoro, invento que consistió en la incorporación de una franja magnética a la cinta visual, los compositores tuvieron la oportunidad de componer música especialmente concebida para cada película, proveyendo una dimensión de profundidad adicional a la obra. Entre las tempranas colaboraciones más célebres, Watkins (1988) menciona a los artistas soviéticos Sergei Eisenstein (cineasta) y Sergei Prokofiev



(compositor) con obras cinematográficas épicas como “El Acorazado Totempkin” y “Alexander Nevsky.” (Watkins, 1988:414)

La función de la música desde los inicios del cine es simbiótica entre narrativa y música:

...el cine, cuando utiliza la música como punto de partida de la narración (ficción o documental), también permite una nueva comprensión de los sonidos organizados. El cine a partir de la música, o la música con la excusa del cine se convierte así en un texto nuevo. Nos encontramos entonces ante una narración documentada a partir de la música o ante un documental narrado a partir de la música, aun cuando se precise de la música para hablar en pretérito de un pasado más o menos lejano. (Radigales y Fraile, 2006:99)

En la actualidad, no hay película en la que la música no desempeñe un papel de fundamental importancia, y toda composición utilizada en la industria cinematográfica está sujeta a la obligación de pagos por concepto de derechos de autor y derechos conexos, los cuales son canalizados a través de las sociedades de gestión colectiva en cada país.

#### **6.4.3.3 Ambientes musicales**

Los ambientes musicales son los que sustituyen la ambientación musical por parte de músicos en vivo. Constan de materiales grabados que se difunden en hoteles, restaurantes, bares e incluso supermercados, tiendas por departamentos, bancos y otros establecimientos comerciales. A menudo estos materiales grabados son recibidos por cable o por servicios especiales, ya que carecen de las interrupciones comerciales por parte de locutores, o bien la difusión de *jingles* publicitarios.

Por lo general, los establecimientos se suscriben a un servicio de música ambiental, con lo cual queda resuelto el monitoreo de difusión necesario para la cobranza y distribución de regalías a los titulares del derecho. Otras opciones consisten en la reproducción de discos compactos. En todos los casos, los originadores de las grabaciones deben ser remunerados por su trabajo, aunque no estén físicamente presentes como solía ser antes del advenimiento de grabaciones digitales de alta calidad que se pueden incorporar a programas informáticos que permiten que la música sea “bajada” de la red.

#### 6.4.3.4 Consumo por Internet y nuevos medios

Durante la década del 1990, la industria musical llegó a su apogeo con la venta masiva de discos compactos que generaban ganancias considerables a las compañías discográficas, quienes a su vez pagaban las regalías de ley a los artistas. La primera revolución digital se dio en 2003, cuando la compañía Apple del empresario Steve Jobs echó a andar su tienda digital *iTunes*:

En el segundo trimestre de 2003, cuando Apple abrió al público en general la tienda virtual iTunes, la industria discográfica se encontraba en una era de transición y caos. Al comienzo del nuevo milenio, los álbumes lograban ventas notables de millones de unidades en el caso de los artistas más famosos, y las ganancias estaban en auge; sin embargo, la amenaza de Napster y otras formas de descarga ilegal amenazaban con deteriorar esas utilidades, en un momento en que melómanos comenzaban a acostumbrarse a la idea de que podían obtener numerosas canciones gratis. iTunes entró en ese ambiente con un concepto que no era exactamente nuevo: un sistema en el que podían comprarse canciones en Internet.  
(<http://www.cnnexpansion.com/tecnologia/2011/10/09/itunes-otro-acierto-de-steve-jobs>. Recuperado 31.08.3013)

Ante la posibilidad de bajar canciones del Internet, el público consumidor de música de entretenimiento gradualmente dejó de comprar discos compactos, sustituyéndolos por descargas digitales cibernéticas. Un decenio después estos servicios de descargas dieron lugar al así llamado *streaming* como *YouTube*, *Pandora* y *Spotify*, que brindan acceso a una variedad casi infinita de breves cortes musicales acompañados por imágenes digitales.

Esta nueva modalidad es impulsada por empresas que generan enormes ganancias financieras, sin que los artistas creadores e intérpretes se beneficien en mayor medida de la reproducción de sus creaciones, a no ser que las audiencias cibernéticas sean masivas a nivel de millones de espectadores. Estos servicios de difusión por Internet pagan montos ínfimos a las compañías discográficas por cada reproducción de determinada canción, de lo cual una cantidad igualmente insignificante llega a los artistas por concepto de derechos de autor. En el caso de *Spotify*, este servicio de *streaming* tiene alrededor de veinte millones de usuarios a nivel internacional, cada uno de los cuales paga de cinco a diez dólares mensuales por el servicio sin anuncios publicitarios. Esto se traduce en "...ganancias de cien a doscientos millones de dólares mensuales para el servicio." (Sisario, 2013:9)

En resumen, para que la música genere regalías hoy en día se precisa una audiencia masiva a nivel mundial; ya no basta un mercado limitado de ventas de discos compactos, sino el artista actual está obligado a llegar a millones de consumidores a nivel mundial. Para los artistas de los géneros pop, esto se traduce en una ganancia de seis centavos de dólar por vista; un ejemplo reciente es el coreano Psy, cuyo video virtual *Gangnam Style* tuvo un millón doscientas mil vistas en *YouTube*, "...generando más de ocho millones de dólares." (<http://www.businessinsider.com/google-psy-gangnam-style-has-earned-8-million-on-youtube-alone-2013-1>. Recuperado 09.04.2013).

Ello significa para los músicos de los géneros folklóricos, jazz y clásicos una reducción considerable de sus ganancias, ya que sus públicos suelen ser selectos y menos masivos. Las nuevas tecnologías han traído consigo otras modalidades en cuanto a su presentación. De acuerdo a Radigales y Fraile (2006), uno de ellos es el llamado "efecto *loop*", una reiteración métrica continua y sistemática que se puede sostener como efecto sonoro de fondo sin variación alguna y sin límite de tiempo. Dicha repetición sistemática ya no se obtiene con un *loop* o cinta magnética circular y por tanto infinita, como en los inicios de la música electroacústica, sino "...con medios de síntesis electrónica." (Radigales y Fraile, 2006:99)

Esta modalidad pertenece a un nuevo campo, el diseño sonoro o *sound design*, a través del cual los ingenieros de sonido dotan de efectos sonoros a una amplia gama de aplicaciones electrónicas como celulares y videojuegos, además de las tradicionales formas publicitarias. Según lo expresa el productor musical guatemalteco Juan Carlos Barrios,

...en la actualidad vivimos el boom del *sound design* no solo en el cine y en los videojuegos, sino también en la publicidad de radio y televisión. (...) El ingeniero de sonido ha dejado de ser un simple 'grabador y mezclador' e incursiona ahora en el diseño de sonido. (<http://www.elperiodico.com.gt/es/20130318/cultura/226029/>. Recuperado 20.03.2013)

Las funciones tradicionales de la música han cedido a una mercantilización tal del fenómeno sonoro que éste se ha alejado diametralmente de los significados de la música como expresión personal y aglutinante social. Esta transformación en objeto comercial sin embargo debe aprovecharse utilizando los mecanismos propios de la lógica de la globalización para recuperar los valores culturales y educativos propios de la música como

arte, en parte dotando a los agentes que intervienen en la creación e interpretación musical de los medios económicos que les corresponden para propiciar su actividad creativa.

## **Capítulo 7**

### **Gestión colectiva en Guatemala**

Durante el siglo XX, se han fundado diferentes organizaciones de gestión colectiva de los derechos de autor y derechos conexos en Guatemala: la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC, en 1951-52; Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO, en 2005; la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI, en 2007; y la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES, en 2008.

Todas ellas se basan en los acuerdos internacionales ratificados por Guatemala en materia de derechos de autor y derechos conexos, como se detalla a continuación. A continuación se presenta lo esencial sobre cada una de las entidades, cuyo funcionamiento específico se detalla adelante en el Capítulo 9.

#### **7.1 Acuerdos internacionales sobre propiedad intelectual y derechos de autor ratificados por Guatemala**

El Estado de Guatemala ha suscrito y ratificado una serie de acuerdos al respecto. Estas incluyen los convenios entre Guatemala y Francia para la garantía recíproca de la Propiedad de las obras de arte y de ingenio, y la convención sobre Propiedad Industrial, también con Francia. De acuerdo con Calvillo (2008), en Rio de Janeiro Guatemala firmó la Convención de Patentes de Invención, Dibujos y Modelos Industriales, Marcas de Fábrica y Comercio y Propiedad Literaria y Artística. La Convención sobre Propiedad Literaria y Artística fue suscrita en Buenos Aires, y la Convención sobre Protección a la Propiedad Literaria y Artística en La Habana, Cuba. La Convención Interamericana sobre Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas fue suscrita en Washington, D.C., y finalmente, la Convención Universal sobre Derechos de Autor fue firmada en Ginebra, Suiza. La Tabla 9 presenta las fechas de ratificación y publicación.

**Tabla 9**

**Acuerdos sobre propiedad intelectual, y su ratificación**

<b>Nombre del instrumento legal</b>	<b>Ratificación y publicación</b>
Convenio entre Guatemala y Francia para la garantía recíproca de la Propiedad de las obras de arte y de ingenio.	Ratificado por Decreto 342 de 30 de abril de 1897.
Convención sobre Propiedad Industrial entre Guatemala y Francia.	Ratificada por Decreto 338 de 29 de abril de 1897.
Convención de Patentes de Invención, Dibujos y Modelos Industriales, Marcas de Fábrica y Comercio y Propiedad Literaria y Artística (Río de Janeiro).	Ratificada el 15 de febrero de 1909.
Convención sobre Propiedad Literaria y Artística (Buenos Aires).	Ratificada el 10 de mayo de 1912.
Convención sobre Protección a la Propiedad Literaria y Artística (La Habana).	Ratificada el 20 de mayo de 1931.
Convención Interamericana sobre Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas (Washington).	Aprobada por Decreto 844 de 7 de noviembre de 1951, ratificada el 10 de enero de 1952.
Convención Universal sobre Derechos de Autor (Ginebra).	Aprobada por Decreto-Ley 251 de 16 de julio de 1964 y depositada y ratificada el 17 de julio de 1964.

**Fuente:** Calvillo (2008:55)

En materia de tratados internacionales, la República de Guatemala también ha ratificado recientemente los siguientes, como se muestra en la Tabla 10.

**Tabla 10**  
**Tratados internacionales respecto a la propiedad intelectual ratificados por**  
**Guatemala**

Convención Internacional de Protección de los Artistas, Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión (Roma).	Aprobada por Decreto No. 37 de 1976, publicada en el Diario Oficial del 29 de octubre de 1976.
Convención de Protección a los Derechos de Autor en las Obras Literarias y Artísticas (España).	Firmada el 27 de abril de 1964, vigente desde el 4 de junio de 1965.
Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual Relacionados con el Comercio (ADPIC).	Ratificado el 15 de julio de 1995 y publicado el 6 de septiembre de 1995.
Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.	Ratificado el 20 de junio de 1996 y publicado el 26 de julio de 1997.
Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial, de 20 de marzo de 1883, revisado y enmendado.	Instrumento de adhesión publicado en el Diario oficial, del 31 de julio de 1998.

**Fuente:** Calvillo (2008:55)

El Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) fue adoptado el 20 de diciembre de 1996 en Ginebra, Suiza. El Decreto 44-2001 del Congreso de la República de Guatemala lo incorpora a la legislación guatemalteca.

## **7.2 Entidades**

Las sociedades de gestión colectiva son organizaciones privadas sin fines de lucro, que tienen personería jurídica de derecho privado y están dotados de la capacidad de ejercer sus derechos y contraer obligaciones civiles. Sus finalidades son de carácter social, teniendo como objetivo proteger y defender los derechos de autor de sus asociados así como los miembros de organizaciones homólogas a nivel internacional con las cuales

tengan convenios de reciprocidad representativa. Representan a los titulares de derechos de autor y tienen la capacidad de otorgar licencias para la difusión pública de las obras musicales de sus asociados y de los de otras sociedades a nivel internacional.

En Guatemala se han identificado cuatro sociedades de gestión colectiva, de las cuales la más antigua AGAYC ha quedado deshabilitada. Las otras tres, como se listan arriba, cubren diferentes aspectos: la Asociación de Artistas, Editores e Intérpretes AEI representa a los autores (y no a los intérpretes, como lo sugeriría su nombre), la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Musicales –MUSICARTES– protege a los intérpretes y productores, y AGINPRO se dedica a las producciones fonográficas.

### **7.2.1 Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC**

Un antecedente importante para la gestión colectiva en Guatemala se da a partir de 1894, cuando el gobernador del Departamento de Guatemala, Eleázaro Asturias, estableció una oficina en la que se copiaban y arrendaban las partituras y papeles instrumentales de las obras sacras y profanas de los compositores del siglo XIX. Consigna Vásquez que “...dicho proyecto se basaba en la necesidad de garantizar la producción nacional, poniéndola a cubierto de explotaciones, por una parte, y salvándola del olvido por otra.” (Vásquez, 1950:286).

Este esfuerzo pionero fue retomado hacia la mitad del siglo XX por un grupo de músicos pertenecientes a varios ámbitos musicales, entre quienes destacaron el virtuoso pianista clásico Raúl Paniagua, el marimbista Pastor Gabriel Mencos y el compositor de música popular y ligera Rafael Castellanos Mendoza. Tánchez informa que el 25 de enero de 1951 “...firmaban el acta en la que se hizo constar que la AGAYC quedaba constituida como una entidad civil con personalidad jurídica, de duración indefinida (...) con radio de acción en todo el territorio de la República.” (Tánchez, 1998:75)

La Asociación de Autores y Compositores AGAYC, la cual se encargó de administrar la explotación de grabaciones de obras de los autores asociados, pasó por numerosas fases, llegando a beneficiar a gran cantidad de autores de música popular guatemalteca a través



de la recolección y distribución de regalías por concepto de explotación en la difusión radial, grabación de discos, reproducción mecánica y otros. Tánchez (1998) dedica el capítulo VI a la historia de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC. Da inicio describiendo los antecedentes en 1947 pasando por su fundación legal en 1952, llegando hasta el momento de la redacción del libro en 1996.

El autor procede en orden cronológico a través de las diferentes juntas directivas, mencionando sus logros y, en primera línea, sus fracasos. Describe en detalle todos los aspectos administrativos y legales que tocó resolver a las diferentes juntas directivas, sin omitir las dificultades y rivalidades que se dieron a lo largo de cinco décadas y media de funciones como sociedad de gestión colectiva. En este sentido, menciona numerosas rencillas internas de los asociados, conflictos que a menudo condujeron a acciones legales entre ellos. En lo referente a los mecanismos de recaudación y distribución, se limita a señalar las fallas y errores que se cometieron, sin especificar su naturaleza y funcionamiento financiero. El mismo autor en general sostiene la postura de que las obras extranjeras no deben protegerse, sino solamente las nacionales.

Mendoza (2013), quien fue integrante activa, informa que cuando el ámbito de acción de la AGAYC abarcaba solamente el territorio nacional recaudaba un promedio de Q. 250,000, suma que se multiplicó por ocho, recaudando unos cuatro millones de quetzales al convertirse en sociedad de gestión colectiva internacionalmente afiliada. (M. Mendoza, entrevista personal, Abril 9, 2013). A partir de 2007 la AGAYC dejó de ser sociedad de gestión colectiva por resolución de la Dirección General de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía. Sin embargo, sus funciones como asociación mutualista continuaron, ofreciendo a sus miembros los servicios médicos, odontológicos y psicológicos que requieran, por una cuota mensual de membresía de Q. 15.00.

Después de esa fecha, el número de miembros, que superaban el medio millar, ha bajado a 140 asociados, quienes han tenido que registrarse de nuevo para actualizar su número de membresía. Como requisito se debe pagar una cuota inicial de Q. 180.00, lo cual da el derecho de participar en las actividades sociales de la asociación, así como hacer uso de las facilidades como el auditorio y el estudio de grabación con precios reducidos. En la

actualidad, la junta directiva está integrada por las siguientes personas: Azucena Castellanos, presidente; César Villela, vicepresidente; Vitelio Fuentes Orozco, quien también es el director de la marimba de la asociación, funge como secretario; Carlos Estrada, tesorero; y Joaquín Taracena, vocal. En resumen, es una asociación civil que no tiene atribuciones de recaudar y distribuir montos por concepto de derechos de autor.

### **7.2.2 Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala**

Según consigna el sitio oficial de la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes de Guatemala, esta asociación "...se fundó el 20 de febrero del año 2007 con la finalidad de velar y proteger los derechos en la rama del arte musical." (<http://aei.guatemala.org>. Recuperado 09.06.2010)

Después de diversos antecedentes que tienen el propósito de ubicar a la asociación en el contexto desde las épocas mayas a través de los siglos y demostrar así el natural talento musical de los habitantes del país, se establecen en la citada página en Internet los objetivos de la asociación, de la siguiente manera, según lo anuncian en:

- Lograr remuneraciones por Derechos de Autor significativos para los distintos sujetos creativos.
- Aglutinar a la mayor cantidad de autores, compositores, editores e intérpretes. ([www.aei-guatemala.org](http://www.aei-guatemala.org). Recuperado 09.06. 2010)

Como objetivos específicos, la misma página web lista los siguientes:

- Abarcar todos los tipos de explotación, habidos y por haber, sobre obras musicales existentes y por existir mediante la efectiva recaudación con tarifas congruentes a la realidad económica del país.
- Identificar con el menor margen de error, las obras musicales que están siendo utilizadas en el territorio de la República de Guatemala.
- Individualizar a los autores, que ostentan la titularidad de derechos sobre dichas composiciones musicales.
- Cancelar en el menor tiempo y con la mayor exactitud los montos pecuniarios a los cuales los autores, editores e intérpretes se hagan acreedores en razón de los derechos que les corresponde.
- Servir como institución de respaldo y apoyo, tanto para los asociados como para las distintas entidades nacionales e internacionales, en todo lo relacionado con el derecho de autor. (<http://aei-guatemala.org/>. Recuperado 09.06. 2010)

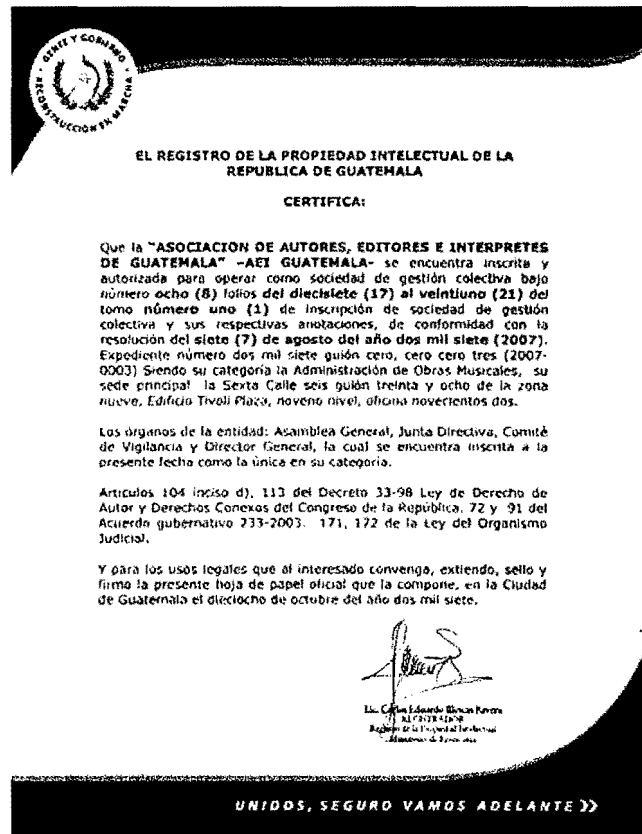
Según la misma página electrónica, la visión de la asociación es:

...llenar todos los estándares y expectativas a nivel nacional e internacional, los que exigen las leyes de la República de Guatemala y los convenios internacionales, convirtiéndose de esta forma en el vehículo que permita a los autores, compositores, editores e intérpretes lograr establecer una verdadera industria musical en Guatemala, que permita trascender cultural y geográficamente. (<http://aei-guatemala.org/>. Recuperado 09.06.2010)

No obstante esta formulación de visión institucional, de acuerdo a Mendoza (2013) la gestión no incluye a los intérpretes, quienes recurren para la administración de sus derechos a otra entidad, MUSICARTES. De tal manera, AEI-Guatemala es la heredera de los mecanismos de recaudación que previamente estaban encomendadas a AGAYC, ocupándose de gestionar los derechos de autor correspondientes a autores y compositores, y no de los derechos conexos correspondientes a los intérpretes. La Ilustración 2 reproduce la autorización para operar, extendida a AEI por el Registro de la Propiedad Intelectual de la República de Guatemala.

### Ilustración 2

#### Autorización para operar, extendida a AEI-Guatemala



De acuerdo a la misma página, la misión de la organización es:

Constituir una asociación guatemalteca que aglutine a autores, editores e intérpretes guatemaltecos, al servicio de la sociedad. Retribuyendo a los autores, editores e intérpretes nacionales y extranjeros lo que como un derecho le corresponde a toda aquella persona cuyo producto de su intelecto sea utilizado por un tercero. (<http://www.aei-guatemala.org/>. Recuperado 9.06.2010)

### **7.2.3 Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES**

De acuerdo a Gonzalo Rodríguez, director general de la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Musicales – MUSICARTES – gestionó y obtuvo su personalidad jurídica ante el Ministerio de Gobernación de Guatemala según Partida 10828, Folio 10828 del libro primero del Sistema Único del Registro Electrónico de Personas Jurídicas. (Rodríguez: entrevista personal del 19 de febrero 2013)

Con respecto a su historial de formación, la página Internet de la asociación consigna que:

En agosto del año 2008 MUSICARTES fue autorizada como sociedad de gestión colectiva por el Registro de la Propiedad Intelectual de Guatemala, en conformidad con la Resolución del Expediente 2007-0007. En febrero del año 2009 el Registro de la Propiedad Intelectual de Guatemala hace entrega de la Certificación de Autorización de Operaciones que da por iniciado el cumplimiento de nuestros derechos y obligaciones como sociedad de Gestión Colectiva conforme al Tomo 1, Número 9, Folios 22 al 29 del libro de Inscripción de Sociedades de Gestión Colectiva.” (<http://www.musicartes.org>. Recuperada 20.02.2013)

La Junta directiva está integrada por Luis Donis, presidente; Sergio Fernández, secretario, y Jorge Chaluleu, tesorero. La dirección general de esta entidad está a cargo de Gonzalo Rodríguez, quien se encarga de todos los aspectos administrativos con la ayuda de la contadora Lucía Aguilar. La mayoría de integrantes son músicos ejecutantes del ambiente de la música popular.

De acuerdo a la asistencia observada por el investigador en la Asamblea General del 27.05.2013, entre los asociados hay pianistas como Víctor Arriaza del grupo IMOX Jazz, guitarristas como Rodolfo Hernández, bajistas como Jorge Soberanis, quien también es productor del grupo Nash, y bateristas como Billy Estrada, Gerlach Dávila y Leonel Hernández. El ambiente en la asamblea general es suelto e informal, y se observó una actitud amistosa y de camaradería entre los asistentes, quienes intercalaban frecuentes bromas entre sus participaciones y los puntos de la agenda. Otros miembros, que no

asistieron a dicha asamblea general, incluyen músicos de formación académica como Antonio Aragón, Alejandro Erdmenger, Jacobo Nitsch, Luis Fernando Quijivix, Igor Sarmientos y Arturo Xicay. Las cantautoras están representadas por Magda Angélica García y Daniela Carpio, y músicos del ambiente popular como Pablo Cristiani, Leo Carro y Edgar “Manú” Ramírez. La entidad se encuentra aún en fase de lograr implementar los mecanismos de recaudación y distribución de regalías por derechos conexos, lo cual espera lograr pronto gracias a un préstamo recibido de España y un convenio suscrito con la Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y afines que se describe a continuación.

#### **7.2.4 Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO**




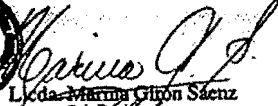
La Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines AGINPRO fue constituida en Guatemala en 2004, obteniendo su autorización como Sociedad de Gestión Colectiva del Registro de la Propiedad Intelectual según el Expediente 00144-2004. Tiene como objetivos la representación, protección y administración los derechos de los productores de fonogramas en Guatemala a través de la recaudación y distribución de regalías, en cumplimiento de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos. La entidad habrá surgido como un esfuerzo de las productoras fonográficas tanto internacionales como nacionales de proteger sus producciones contra la piratería y lograr monitorear el uso de las mismas con miras a recolectar las compensaciones que garantizan las leyes de derechos conexos en los diferentes países. Sobre los asociados de la entidad, la página web de la misma consigna que

...AGINPRO representa y administra en Guatemala los repertorios de todas las casas discográficas internacionales o independientes asociadas a la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (International Federation of the Phonographic Industry, IFPI por sus siglas en inglés) de forma directa o por medio de las sociedades de gestión colectiva homólogas de cada país. Nuestro repertorio representado está constituido por prácticamente la totalidad de la música difundida por las estaciones de radio, los canales de televisión y los lugares y establecimientos públicos en el país que utilizan la música grabada como fondo musical o bien en otras formas. Incluye los catálogos de Sony, Warner, Universal, EMI, Geffen, RCA, Capitol, Virgin, Columbia, Epic, Arista, Decca entre otros y así también los repertorios de productoras nacionales como Primera Generación Records, Barceloneta, UO Productions y Dideca. (<http://www.aginpro.org>. Recuperado 20.02.2013)

La Ilustración No. 3 reproduce la autorización para operar extendida a AGINPRO por las autoridades competentes.

Ilustración 3

Autorización para operar extendida a AGINPRO

	
<b>REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL</b> MINISTERIO DE ECONOMIA	<b>REPUBLICA DE GUATEMALA</b> CENTRO AMERICA
No. 00773	
CERTIFICADO	
ENTIDAD: ASOCIACION GUATEMALTECA DE GESTION DE LA INDUSTRIA DE PRODUCTORES DE FONOGRAMAS Y AFINES -AGINPRO- SE ENCUENTRA INSCRITA Y AUTORIZADA PARA OPERAR COMO SOCIEDAD DE GESTION COLECTIVA.	
CATEGORIA: ADMINISTRACION DEL DERECHO DE COMUNICACION PUBLICA DE FONOGRAMAS.	
INSCRITA: CON EL NUMERO SIETE FOLIOS DEL CATORCE AL DIEZ Y SIETE DEL TOMO NUMERO UNO DE INSCRIPCION DE SOCIEDAD DE GESTION COLECTIVA Y SUS RESPECTIVAS ANOTACIONES, DE CONFORMIDAD CON LA RESOLUCION DE FECHA CUATRO DE JULIO DEL AÑO DOS MIL CINCO, EXPEDIENTE 2004-00144.	
ORGANOS DE LA ENTIDAD: ASAMBLEA GENERAL, JUNTA DIRECTIVA, COMITÉ DE VIGILANCIA Y DIRECTOR GENERAL.	
SEDE PRINCIPAL: VIA 6, 3-42 ZONA 4. CIUDAD DE GUATEMALA C.A.	
GUATEMALA, 3 DE OCTUBRE DEL 2005.	
	
	Lidia Marina Gilón Sáenz Sub-Registradora Registro de la Propiedad Intelectual Ministerio de Economía
<small>ARTICULO 113. Las titulares de derechos de autor y de derechos conexos pueden constituir sociedades civiles sin fines de lucro para que, una vez obtenida la inscripción respectiva, puedan solicitar su autorización como sociedades de gestión colectiva, para la defensa y la administración de los derechos patrimoniales reconocidos por la presente ley. Estas sociedades se regirán por las disposiciones generales establecidas en el Código Civil y los especiales contenidos en esta ley y su reglamento, así como lo previsto en sus estatutos y están sujetos a la inspección y vigilancia del Estado, a través del Registro de la Propiedad Intelectual. Las asociaciones que solicitan su autorización como sociedades de gestión colectiva, sólo podrán tener como fines los previstos en esta ley, sin perjuicio de sus actividades complementarias de carácter cultural y asistencial, y no podrán ejercer ninguna actividad política o religiosa. Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos Decreto 33-98, reformado por el Decreto 54-2000 ambos del Congreso de la República.</small>	
7a. Avenida 7.A1 Zona 4 • Teléfono: (502) 332.0111 - 14 Fax: (502) 332.0116 - 332.7707	

De las cuatro entidades descritas, solamente tres se dedican a la recaudación de regalías. Una de ellas—AEI-Guatemala—se ocupa de los derechos de autor, mientras las otras dos—MUSICARTES y AGINPRO—gestionan los derechos conexos, la primera de los intérpretes, y la última de los productores y sellos disqueros.

## **Capítulo 8**

### **Transgresiones al derecho de autor y conexos**

Uno de los factores más importantes que afectan la aplicación de los derechos de autor es la piratería. La piratería es la reproducción de obras intelectuales o artísticas sean obras literarias, artísticas, audiovisuales, musicales, programas de computación, etc. Esta fabricación y venta de ejemplares ilegales por cualquier medio técnico se realiza con fines de venta al público, sin la autorización del autor o del titular de derecho de explotación de su obra. El Glosario de Derechos de Autor y Derechos Conexos publicado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual OMPI define el término como una “...figura jurídica que atenta contra el Derecho de Autor, un material grabado (disco, casete) o impresos (libros, escritos, publicaciones periódicas) y vender subrepticamente dicho material.” (Fremiort, 1998:234)

#### **8.1 Piratería, plagio, imitación y falsificación**

Lipszyc considera que “...la piratería de obras y productos culturales, es la conducta antijurídica típica contra el derecho exclusivo de reproducción.” (Lipszyc, 2001:559). Esta definición expresa la característica de atentado al derecho de reproducción e implica la competencia desleal. Estas prácticas afectan tanto al autor como al editor, los intérpretes y los productores de fonogramas, pudiéndose constatar también repercusiones en la recaudación tributaria. Por eso la piratería también conlleva al delito de falsificación. Entre las formas de piratería más comunes se encuentran la copia o robo de obras musicales o músico-dramáticas entre usuarios o para la venta callejera al público, y parte de esto también es “...la copia y reproducción de libros de textos escolares.” (<http://www.softwarelegal.org.ar/formas.html>, recuperado el 11 de marzo de 2013)

El Acuerdo de los Aspectos del Derecho de la Propiedad Intelectual en el Comercio – TRIPS-ADPIC– establece la obligación de las partes de establecer procedimientos y



sanciones penales para casos de piratería de derechos de autor a escala comercial. En el ámbito nacional de Guatemala, constituye violación de los derechos de autor todo acto que en cualquier forma menoscabe o perjudique los intereses morales o pecuniarios del autor, tales como:

- a) El empleo sin el consentimiento del autor, del título de una obra que individualice efectivamente a ésta, para identificar otra del mismo género, cuando exista peligro de confusión de ambas;
- b) La publicación por cualquier medio, de un escrito sin el consentimiento del autor, se haga o no a nombre de éste;
- c) La traducción, adaptación, arreglo o transformación de una obra, sin autorización del autor o de sus causahabientes;
- d) la reproducción, importación, exportación con fines convencionales, venta y alquiler de reproducciones o copias de las obras protegidas, en todo o en parte, sin autorización del titular de los derechos, incluyendo las actuaciones de los intérpretes o ejecutantes, fonogramas y emisiones de radiodifusión. (TRIPS-ADPIC, Artículo 61, [http://www.wto.org/spanish/docs\\_s/legal\\_s/27-trips.pdf](http://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/27-trips.pdf). Recuperado 22.02.2013)

Lo que se puede observar es que la piratería se aplica en materia de derechos de autor y derechos conexos. Ni la piratería, ni la imitación ni la falsificación "...reúne[n] las condiciones de originalidad." (Calvillo, 2008:79)

### **8.1.1 Tipos de piratería**

De acuerdo al Decreto 33-98 y según lo confirma Calvillo, la piratería se puede realizar de diferentes formas y se distinguen tres tipos: comercial, que tiene fines de lucro; privada, que se lleva a cabo para uso propio sin fines de lucro; y laboral, cuando empleados de una productora multiplican discos producidos por su empresa "...para comercializarlos a su favor." (Calvillo, 2008:79-80)

El mismo autor distingue entre la piratería propiamente dicha, la imitación y la falsificación. La imitación resulta en un disco ilegal semejante al original protegido por el derecho, pero que no es exactamente igual. Al igual que la piratería, presenta la característica de no reunir las condiciones de originalidad. El extremo es la falsificación total. Esto es posible a raíz del uso de tecnologías que se encuentran al alcance de todo aquel que posea una computadora y una impresora de mediana calidad. Estos equipos

permiten copiar y “quemar” discos compactos, y realizar reproducciones gráficas de calidad similar a los originales de fabricación industrial.

Al igual que la piratería y la imitación no reúnen las condiciones de originalidad que es un criterio básico en materia de derecho de autor que exigen las legislaciones en materia de propiedad intelectual. La OMPI sostiene que “...en relación con una obra, la originalidad significa que ésta es una creación propia del autor y no copiada de otra obra en su totalidad o en una parte esencial.” (<http://www.wipo.int/portal/index.html.es>. Recuperado 23.7.2012)

En la legislación guatemalteca, históricamente se ha decretado sobre el tema durante varias épocas. El Observatorio de UNESCO lo resume así:

...en 1963 entró en vigor el Código Civil de Guatemala, Decreto Ley Número 106, Dentro del Título II De la Propiedad, que establece en el artículo 470 ‘Derecho de Autor’: El producto o valor de trabajo o industria lícitos, así como las producciones del ingenio o del talento de cualquiera persona, son propiedad suya y se rigen por las leyes relativas a la propiedad en general y por las especiales sobre estas materias.  
([http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 06.11.2012)

En 1973 cobra vigencia el Código Penal Guatemalteco Decreto 17-73 del Congreso de la República de Guatemala. El artículo 274 regula todo lo relativo a la violación del Derecho de Autor; su última reforma fue aprobada el 30 de mayo del año 2006, según decreto 11-2006, del Congreso de la República. La Constitución Política de la República de Guatemala de 1985, establece en el Artículo 42 que “...se reconoce el derecho de autor y el derecho de inventor; los titulares de los mismos gozarán de la propiedad exclusiva de su obra o invento, de conformidad con la ley y los tratados internacionales.” (Constitución Política de Guatemala, 1985:Art. 42)

En 2006 fue aprobado por el Congreso de la República de Guatemala el Decreto 11-2006, el cual “...regula las reformas legales para la Implementación del Tratado de Libre Comercio con República Dominicana, Centro América y los Estados Unidos de América.” ([www.unesco.org](http://www.unesco.org), enlace completo en referencia anterior)

### 8.1.2 Infracción al Derecho de Autor

La ley guatemalteca de Derechos de Autor y Derechos Conexos, concretamente el Artículo 274 y siguientes reformados del Código Penal por el Decreto 11-2006, considera delictivas las conductas que:

1. eluden o afectan las medidas tecnológicas de protección;
2. falsean la identidad y la calidad del autor, intérprete o ejecutante;
3. mutilan, deforman o causan daño a la integridad de la obra;
4. la reproducción, interpretación, ejecución o difusión de un fonograma sin la autorización del titular; y
5. la adaptación o arreglo sin la autorización del derecho de autor. (Decreto 11-2006, Art. 274)

A esta clase de transgresiones pertenece la transformación de canciones populares en avisos publicitarios o *jingles*, sin la autorización de los titulares del derecho, situación que se observó a menudo en el país.

### 8.1.3 Recursos legales de los titulares del derecho

Los titulares del derecho infringido pueden tomar acciones tanto civiles como también administrativas. Asimismo, las autoridades judiciales tienen a su alcance el recurso de ordenar al infractor que pague al titular del derecho los daños sufridos por la infracción, y además, que pague al titular las ganancias que tuvo como consecuencia, las cuales no estén incluidas en el cálculo previo de dichos daños.

El Observatorio de UNESCO lo resume de esta manera

...en la determinación de daños por la infracción de derechos de propiedad intelectual, las autoridades judiciales considerarán, entre otros, el valor de la mercancía o servicio objeto de la infracción con base en el precio de venta al detalle sugerido u otra medida legítima de valor que presente el titular del derecho.

Como alternativa al párrafo anterior, el titular del derecho infringido puede optar por la determinación de daños en diez veces el valor comercial que habrían tenido las mercancías infractoras decomisadas, embargadas o retenidas si hubieran sido productos legales. Dicha indemnización será fijada por la autoridad judicial competente en el domicilio del acusado con un monto suficiente para indemnizar al titular del derecho por el daño causado y para que disuada infracciones futuras.

([http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 06.11.2012)

Como providencias precautorias, es posible decomisar los productos de la infracción, como reproducciones piratas de discos compactos y los impresos que los acompañan, equipo de reproducción ilícita y todos los demás medios que sirvieron para cometer la infracción. Los tribunales están facultados además de prohibir la importación de productos y materiales y su eventual confiscación y traslado a las bodegas judiciales, que asimismo podrán ser destruidos. Asimismo, se podrán cancelar las licencias y demás registros para comercializar los productos fruto de la infracción. El demandante deberá aportar las evidencias disponibles para demostrar que se ha infringido su derecho. El juez, quien podrá pedir fianza, debe ordenar las medidas correspondientes dentro del plazo de dos días.

En el Código Procesal Civil y Mercantil de la República de Guatemala, Artículos 572 y 578, también están previstas una serie de sanciones por la infracción al derecho de autor, que incluyen la destrucción de los productos pirateados y el pago de daños y perjuicios y la compensación en costas al titular del derecho de autor afectado. En el ramo de lo penal, la ley de Guatemala contempla para los violadores al derecho de autor y derechos conexos prisión de uno a seis años, junto a una multa de Q. 50,000 hasta Q. 750,000. Esto aplica tanto para los nacionales como para extranjeros. Para proceder conforme a la ley, se puede recurrir a las siguientes autoridades: el Registro de la Propiedad Intelectual, el Poder Judicial a través de los tribunales con jurisdicción civil, mercantil y penal, y también el Ministerio Público, de acuerdo al artículo 133 *bis* de la Ley de Derechos de Autor y Conexos.

A estas autoridades les compete la implementación de las medidas legales previstas por la ley, incluyendo la aplicación de la ley en los puestos fronterizos. Es necesario, sin embargo, tomar acciones de concientización de los Derechos de Autor y Conexos. En vista de que el Registro de la Propiedad Intelectual —que ya prevé impulsar un convenio anti piratería e impulsar capacitaciones— no tiene recursos para montar ese tipo de campañas, deberá recurrir a la cooperación internacional para su implementación.

## 8.2 Teorías sobre el papel del Estado

Corresponde al Estado todo lo concerniente al fomento y la protección de la cultura. En efecto, la política cultural vigente del Estado de Guatemala considera a la cultura como parte esencial y fundamental del desarrollo, cuando afirma que "...la meta del desarrollo humano integral es antes que nada una meta cultural, porque la cultura está en el corazón mismo de los procesos de desarrollo." (Ministerio de Cultura y Deportes, Políticas Culturales, 2004:7). Efectivamente, en lo referente a este tema la Declaración de los Derechos Humanos "...reconoce el derecho, la protección y el fomento del Estado a la cultura." (Declaración de los Derechos Humanos, Capítulo II, Sección II "Cultura", Artículos 57-66, 71,73, 76)

El Estado es fundamental para el tema bajo estudio. Antes de entrar a considerar el papel que juega el Estado en propiciar la aplicación de los derechos de autor y derechos conexos, es conveniente definir brevemente el concepto de Estado. Barrera (1979) ofrece una comparación de teorías al respecto. En vista de la utilidad de ese trabajo para la comprensión del rol del Estado, que constituye un estudio de fundamento teórico general aplicable a la situación de Guatemala, se resumen y contrastan a continuación las principales ideas que aporta la literatura más significativa sobre el tema.

Según Max Weber (1919), el Estado es aquella institución de la sociedad que tiene el monopolio del uso legítimo de la fuerza dentro de determinado territorio físico. Según Barrera (1979), los pensadores Marx y Engels habían afirmado en su terminología característica que el Estado moderno no es más que "...un comité para administrar los asuntos comunes de toda la burguesía." (Barrera, 1979:161). Más recientemente, Wolfe ha definido el Estado como "...el aparato responsable de reproducir el sistema social dentro del cual opera el gobierno." (Wolfe, 1974:131)

De esto resulta que el Estado es un proceso que se encuentra incorporado en ciertas estructuras. El Estado también ha sido descrito como una red compleja de instituciones, organizaciones y relaciones sociales. Según los investigadores de izquierda, pues, el estado es la institución que hace posible la dominación de unos por otros.

Uno de los elementos de esta dominación es la fuerza física, que puede llegar a la violencia, mientras otros componentes de la misma están representados por las características de la relación que existe entre el Estado y, respectivamente, la burocracia ejecutiva y ministerial, el sistema de justicia y el poder legislativo. El Estado en sí se entiende más bien como una estructura conceptual, cuya manifestación real viene a ser el gobierno; éste último por su parte solamente puede cumplir con sus funciones en la medida que opere dentro de ese sistema que es el Estado. Como se plantea arriba, el gobierno en sí está estructurado en diferentes instituciones, como lo son el poder ejecutivo con su burocracia ministerial, el poder legislativo, el poder judicial y las fuerzas armadas, sin dejar de lado las fuerzas del orden público.

La pregunta generadora que se plantea en este apartado es: ¿cuál es el papel que juega el Estado en las sociedades modernas, especialmente en relación con los conflictos de interés entre grupos de la sociedad, como se pueden dar en el ámbito de los derechos de autor y derechos conexos? Hay diversas teorías que tratan de responder a esta pregunta, entre las cuales sobresalen las siguientes: la que ve a la sociedad como un ente pluralista (Dahl, 1956), la que analiza el tema desde las élites de poder (Mills, 1956), y la que parte del conflicto de clases. De esta última se presentan dos variantes, una instrumental (que ve al Estado como instrumento de las clases dominantes) y una estructural, que analiza la estructura misma del Estado desde el punto de vista de los conflictos de interés.

En la teoría de la sociedad pluralista no hay diferencias de clase claramente demarcadas, sino más bien una multiplicidad de grupos de interés fragmentados y a menudo traslapados. El sistema político se percibe como un escenario en el que diversos grupos sociales se relacionan en un proceso de continua competencia y negociación, sin que uno de ellos domine sobre los demás. El Estado, representado por el gobierno de turno, se concibe como una entidad neutral encargada de arbitrar la competencia política; las decisiones políticas que emanan del Estado reflejan las coaliciones formadas entre los grupos en competencia, en relación a cada tema en particular y las decisiones que exige. En este esquema, todos y cada uno de los grupos activos y legítimamente constituidos de la población pueden participar en algún instante decisivo en la toma de decisiones.

Los temas importantes son el acceso libre, la contraposición de poderes y la neutralidad del Estado. (Este esquema es aplicable a estructuras como la de Noruega, en la que el Estado incluye una monarquía que proporciona estabilidad, pero en el cual todas las iniciativas propiciadas estatalmente emanan de los grupos de interés que se forman en la sociedad civil). Por otro lado, las teorías elitistas atribuyen la influencia principal a las élites de poder, concibiendo al país como una sociedad masiva en la cual inciden predominantemente poderosos grupos de interés, a menudo incluso en forma independiente de la voluntad mayoritaria. Mills sostiene que la sociedad actual está dominada por tres grandes jerarquías burocráticas: las grandes corporaciones, el poder ejecutivo y las fuerzas armadas, y percibe estas tres jerarquías como "...parcialmente autónomas pero entrelazadas entre sí." (Mills, 1956:75)

La élite corporativa emerge como la más poderosa de las tres, debido a que las corporaciones por lo común tienen la capacidad de asegurarse el cumplimiento de sus intereses a través de un extenso control del Estado. Esto se da cuando la clase social dominante controla el poder a través de las siguientes acciones: "...la colocación de algunos de sus miembros en posiciones clave, la formación de asociaciones que inciden en la formación de políticas públicas, y la manipulación de la opinión pública." (Mills, 1956:75)

Las teorías de corte marxista por otro lado difieren de las anteriores en que definen los grupos de interés como "clases". Las clases por su parte están caracterizadas por la relación de la población con los medios y procesos de producción: el capitalista es dueño de los medios de producción y emplea a la fuerza laboral con compensación salarial; el asalariado vende su fuerza laboral; y la pequeña burguesía se mantiene por su propia capacidad de trabajo. A este esquema básico se puede añadir una clase adicional representada por los profesionales independientes en el ejercicio de su práctica privada.

En contraposición con la visión más bien descriptiva de las clases como meros estratos sociales, que se definen a partir de variables como su ingreso, grado de educación o percepción propia, la visión marxista constituye más bien una teoría que explica el cambio social a través de la historia a partir del conflicto de clases, entendiéndose la clase en

relación con los sistemas de producción económica. Como se indica arriba, existen diversas variantes de orientación marxista, entre las cuales destacan por un lado la instrumental, que sostiene que el Estado es un instrumento de la clase dominante, y por otro lado la posición estructuralista, que toma en cuenta la relativa autonomía del Estado.

Según esta última concepción, los grandes capitalistas no controlan al Estado en forma directa, si bien este último no deja de estar al servicio de aquellos. Uno de los papeles fundamentales del Estado es la preservación de la legitimidad del orden social, y para desempeñar mejor esta función, el Estado debe aparentar la neutralidad. Existe consenso entre los investigadores de orientación marxista acerca de la correspondencia que se observa entre los intereses capitalistas y las acciones estatales. Barrera (1979) distingue varias opciones:

a. Los recursos permiten a los capitalistas incidir a través de grupos de interés, incluyendo apoyo a campañas, el lobby o cabildeo y el control de información. Si bien estas opciones en el sistema democrático se encuentran a la mano de todos, los capitalistas tienen la posibilidad de sacarles mayor ventaja gracias a sus recursos más abundantes.

b. Los capitalistas pueden controlar el aparato ideológico y la información de los medios de comunicación masiva, a través de su inversión en publicidad. Los medios, que de por sí son grandes empresas, son susceptibles de crear un clima de opinión pública que apoye a los intereses capitalistas. Esto se logra no tanto en forma directa como más bien reforzando valores propios del sistema capitalista, como lo pueden ser la competencia, la individualidad, el materialismo y similares.

c. Las clases económicamente dominantes pueden incidir y controlar los procesos políticos a través de la colocación de algunos de sus miembros en posiciones clave. No obstante, este punto de vista de corte instrumental ha sido criticado por quienes sostienen que "el estado capitalista sirve mejor a los intereses de la clase capitalista cuando sus miembros no participan directamente en el aparato estatal.

d. La perspectiva estructuralista parte del análisis de relaciones funcionales en la sociedad, y su objetivo es probar que la función preponderante del Estado es servir a los intereses de la clase dominante, por ejemplo estableciendo desunión entre los asalariados y al mismo tiempo uniendo a los empresarios. Ya los escritos de Lenin señalan diversos aspectos estructurales del Estado que garantizan el apoyo de los capitalistas más que de los obreros: 1) los altos salarios de los altos burócratas, que los identifican con los acaudalados; 2) el nombramiento y no la elección de funcionarios de la administración pública, a través de lo cual están fuera del control popular; y 3) la separación de la función legislativa de la administrativa, a través de lo cual se evita la participación general del pueblo (los votantes) en la administración, que es donde reside el poder real del Estado en las sociedades capitalistas modernas.

e. Una posibilidad adicional es que la correspondencia entre las acciones del Estado y los intereses de los empresarios sea mutua, es decir, que el Estado fomenta los intereses de los empresarios por convenirle a la hora de recaudar impuestos y con el propósito de establecer un clima de confianza para propiciar la inversión. Esto es aún más apremiante cuando existe la amenaza del debilitamiento o declive económico, que tendría un alto costo político en las



siguientes elecciones. De esta manera, los intereses de los empresarios coinciden con los del Estado y se convierten ultimadamente en los intereses nacionales. (Barrera, 1979:161)

El investigador se ve ante la necesidad de evaluar cada una de las ópticas que se ofrecen en relación a las características específicas de la sociedad que estudia, en este caso la guatemalteca. Mientras la perspectiva pluralista plantea la neutralidad estatal y una baja correspondencia entre acción estatal e intereses económicos privados, la visión de la élite de poderes identifica diversos grupos destacados que logran el cumplimiento de sus intereses a través del control mayoritario del Estado. En adición a estas se ofrecen las diferentes perspectivas de izquierda que coinciden en el principio histórico de la lucha de clases, pero que también difieren en cuanto a la manera en la que se corresponden el Estado y los intereses capitalistas, pudiendo estas ser instrumentales (el Estado como un instrumento en las manos de la clase capitalista), o bien estructurales (el Estado con relativa autonomía, controlado indirectamente por la clase empresarial).

El Estado en consecuencia tiende a responder a las diversas situaciones que se plantean apoyando preferentemente los intereses de grupos de la clase dominante, mientras al mismo tiempo intenta mantener su legitimidad y la conservación de su propia imagen neutral. Guatemala no ha sido la excepción a esta regla: históricamente, el Estado ha estado al servicio de los intereses de ciertas clases dominantes, a menudo en detrimento de la población subordinada. En el ámbito que nos ocupa, la protección de los titulares del derecho de autor y derechos conexos, el papel mediador del Estado —en este caso, a través del Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía— es de fundamental importancia, como se detalla a continuación.

### **8.3 Estado y derechos de autor**

En materia de derechos de autor y conexos, corresponde al Estado la implementación de reglamentos específicos para hacer operativos los tratados internacionales ya ratificados. Esto se inicia con el fomento de las organizaciones de gestión colectiva y la fiscalización de la distribución por derechos que se realiza por las mismas. Es precisamente el Estado quien debe velar por la correcta implementación de las normas de protección intelectual que contienen los tratados internacionales que el mismo Estado ha ratificado. Esta

ratificación conlleva el firme compromiso de actuar de acuerdo a lo pactado, llegando a resultados satisfactorios arbitrados. Según Zapata, el Estado debe

...construir políticas públicas que establezcan cuales deben ser los derechos y obligaciones que socialmente deben asumir todos los ciudadanos de cara a la propiedad intelectual, pero fundamentalmente que orienten la responsabilidad y la actitud de los gobiernos en torno a esta materia. (Zapata, 2000:160)

De acuerdo al mismo autor, "...la realidad económica que circunda al derecho de autor, ofrece a los Estados el marco ideal para asumir un rol protagónico en la defensa y protección de estos derechos." (Zapata, 2000:165). Con el objeto de propiciar el desarrollo de una cultura de respeto a los derechos autorales, se divisan tres aspectos: "1. Fortalecimiento de las legislaciones nacionales, 2. Impulso y desarrollo de las sociedades de gestión colectiva, y 3. Difusión del derecho de autor." (Zapata, 2000:165)

En este sentido el autor del presente trabajo sostiene que resulta de fundamental importancia proteger obras ajenas tanto como las propias, con el objeto de estimular la creación local. Al estar protegidas las locales únicamente, el usuario tiende a preferir las extranjeras por no estar gravadas con pagos por uso. Este error ha conducido a menudo a malentender el papel de los derechos de autor y derechos conexos, haciéndose palpables efectos negativos e inhibidores de la creación artística e intelectual local y nacional.

## **Parte III**

### **Resultados**

#### **Capítulo 9**

### **Presentación de Resultados**

Este capítulo contiene la presentación de la interpretación y el análisis de los datos recabados en la investigación sobre la gestión de los derechos de autor en Guatemala. Se exploran inicialmente los indicadores correspondientes a las variables y categorías establecidas para la gestión de los derechos de autor, para continuar con la interpretación de la influencia de los diferentes parámetros que aplican para la recolección y distribución de regalías generadas por obras musicales. Dado que el objeto de la protección concedida por los derechos de autor y derechos conexos son las obras musicales, se investigaron a fondo los géneros musicales y su evolución en Guatemala.

A continuación se presentan los resultados de lo que se encontró sobre los actores y agentes de la creación musical y la difusión de obras musicales en la sociedad, para luego pasar a presentar los resultados de la interpretación de las categorías y variables relevantes y pertinentes para la investigación. La información se recopiló utilizando una metodología multimodal que incluyó la revisión documental tanto bibliográfica como discográfica, así como la investigación cualitativa. En este ámbito, se recurrió a la observación participativa y a las entrevistas con actores y agentes clave en cada uno de los géneros musicales.

#### **9.1 Música popular en Guatemala**

La primera pregunta que debe responder una investigación sobre los derechos de autor y derechos conexos en Guatemala es ¿Qué es lo que se crea, arregla, interpreta, ejecuta, graba, registra? Es desde luego la música, por lo que la respuesta consiste en los resultados

de la investigación que se presentan en el presente capítulo. En Guatemala, la música más escuchada es la que pertenece a los géneros populares, que son los que generan más actividad económica. Para mejor comprensión del fenómeno es necesario conocer más de cerca el movimiento musical en el país, mencionando a los autores y compositores más destacados y las canciones que lograron la mayor aceptación del público.

La música que más difusión ha tenido en Guatemala durante el siglo XX y hasta la actualidad es la música popular. Un gran segmento de la creatividad musical nacional está representado por la música de marimba, que constituye un fenómeno único que caracteriza la cultura guatemalteca. La música ligeraailable y selecta descende de los géneros de salón, difundidos en Guatemala inicialmente por el piano y, a partir de finales del siglo XIX, por la marimba. Otra importante categoría es la canción, que incluye la canción regional, así como la ligera, la de protesta y la infantil. Estas han sido cultivadas asiduamente por los compositores de todas las regiones del país, muchos de ellos asociados a AGAYC.

El panorama de la música popular en Guatemala se modificó cuando, a partir de poco más de la mitad del siglo, hicieron su ingreso a la escena los géneros del rock y de la música popular angloamericana, los cuales ejercieron su influencia en todo el ámbito musical popular y motivaron contribuciones por autores locales.

### **9.1.1 La marimba**

La lista de compositores que han escrito música para marimba en Guatemala es extensa: a inicios del tercer milenio, la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC contaba con varios cientos de miembros, entre los cuales un buen número regularmente componen música para las marimbas. A pesar de la amenaza de la música globalizada difundida por discotecas móviles y las estaciones de radio comercial, que acaparan el cuadrante con grabaciones de estrellas fugaces foráneas que produce la industria discográfica internacional, la preferencia que ha tenido la marimba para el público en Guatemala a lo largo de más de un siglo continúa vigente. Recientemente incluso se han impulsado iniciativas dirigidas a apoyar la enseñanza de la marimba,

generándose un renovado interés tanto en el instrumento como en su repertorio y su circunstancia.

La marimba es el instrumento musical emblema de Guatemala, que fue declarado oficialmente el “Instrumento Nacional” por el Congreso de la República (Decreto 31-99, artículo 171). Su origen es incierto y objeto de controversias. Entre quienes defienden la hipótesis de que surgió en Mesoamérica sobresale Carlos Ramiro Asturias (Argueta, 2008). A esta se opone la hipótesis defendida por Lester Godínez, quien sostiene que la marimba pudo haber sido introducida —como herencia cultural— por los africanos y afro-caribeños que fueron traídos al Istmo como esclavos durante la época colonial (Godínez, 2002:93). La aceptación del instrumento por los nativos motivó su incorporación a la cultura autóctona y la subsiguiente construcción de instrumentos del tipo de la marimba de arco. Posteriormente, las tablillas o teclas fueron afinadas en la escala diatónica europea aportada por los colonizadores españoles, siendo eventualmente dotada de una mesa o bastidor para apoyarla en el piso. Con el tiempo la construcción, inicialmente rústica, se fue refinando con la evolución de las técnicas de la ebanistería.

Según lo definen Bautista *et al.* (2000), sus elementos estructurales son, en primer término, una serie de tablillas longitud, ancho y espesor decreciente. Estas tablillas de madera dura de hormigo (*Platymiscium dimorphandrum*) o granadillo (*Dalbergia tucurensis*) están sostenidas libremente sobre el marco por medio de dos cordeles hilvanados en ambos lados de la tablilla. Si el instrumento es portátil, se carga con la ayuda de un cinturón sobre los hombros y la nuca, teniendo además un arco de madera frente al intérprete que separa el instrumento del tañedor. Los modelos que no son portátiles cuentan con patas y un bastidor que a menudo está profusamente decorado con bajorrelieves de madera. (Bautista *et al.*, 2000:6)

Debajo del teclado de tablillas se encuentran los resonadores, que en las marimbas rústicas son ya sea tecomates o bien cañas de bambú. En los instrumentos formales se usan cajones de madera de cedro o ciprés como resonadores, dotados de un dispositivo reverberante de cera y tripa de cerdo que da a la marimba guatemalteca su sonoridad propia. Como las

tablillas, los resonadores están colocados por tamaño, de acuerdo a las dimensiones de las teclas correspondientes. El instrumento se toca percutiendo las tablillas con baquetas de madera que en un extremo tienen una bola de caucho. La afinación es diatónica, es decir, equivalente a las teclas blancas del piano, y si se hace necesario se pueden lograr leves alteraciones pegando cera bajo las teclas cuya afinación se busca alterar. (Bautista *et al.*, 2000:6)

Las limitaciones de la marimba diatónica, que podía producir solamente los sonidos equivalentes a las teclas blancas del piano, fueron trascendidas en 1894 con un nuevo invento. Sebastián Hurtado, intérprete y constructor de marimbas quezalteco, y Julián Paniagua Martínez, compositor capitalino radicado en Quetzaltenango como director de bandas militares, resolvieron el problema implementando la idea de Paniagua de dotar al instrumento de un teclado adicional, "...equivalente a las teclas negras del piano." (Godínez, 2002:122)

Con este invento se hizo posible tocar todas las piezas del repertorio, en forma ilimitada. Las agrupaciones de marimba a partir de entonces constaban de la marimba grande, con cuatro integrantes, y el "tenor de marimba", un poco más pequeño, con tres ejecutantes. Una inspección detallada de varias marimbas reveló que el instrumento cromático grande está dotado de 78 teclas diatónicas y 33 cromáticas, presentando un ámbito de poco más de seis octavas entre la nota más grave y la más aguda. El tenor de marimba o "tres cuartos" posee 34 teclas diatónicas y 25 cromáticas, y "...tiene un promedio aproximado de 4.7 octavas." (Bautista *et al.*, 2000:8)

Esta agrupación desarrolló una sonoridad fuerte que se escuchaba en ambientes grandes y al aire libre. La observación directa reveló que a las dos marimbas se añaden —como refuerzo— un violón o contrabajo, y una sección de percusión que consta de un bombo a pedal, un redoblante, un ponchín o *high-hat*, de uno a tres tambores de una sola membrana, de diferentes diámetros, y dos platillos. La batería se toca con dos baquetas duras de madera.

La marimba de este tipo se denomina “cuache” (gemela) o doble por constar de dos instrumentos: la marimba grande, tocada por cuatro intérpretes, y otra un poco más pequeña llamada tenor, tocada por tres marimbistas. Los ejecutantes tocan en técnica de dos, tres o cuatro baquetas, y la observación revela que sus habilidades pueden llegar a ser considerables. Los registros se diferencian de acuerdo a su función musical: en la marimba grande, el Tiple I lleva la melodía, con el refuerzo del Pícolo I a la octava superior; el Centro Armónico pone el acompañamiento rítmico propio los diferentes tipos de ritmos bailables; y el Bajo de Marimba, que provee el bajo en sí y asiste al Centro Armónico y está localizado “...en la región grave, en la parte más ancha de la marimba.” (Vásquez *et al.*, 2000:10). En el “tenor de marimba” se tocan las voces complementarias a cargo del Tiple II y Pícolo II; el “bajo de tenor” lleva melodía a la octava inferior o ejecuta una tercera voz, que constituye la “...sección armónico-melódica”. (Bautista *et al.*, 2000:10)

Según Godínez (2002), durante los primeros decenios del siglo XX se introdujeron algunos instrumentos de viento, que a menudo eran tocados por los mismos ejecutantes de la marimba. Esta sección podía constar de tres a cinco saxofones de distintos registros (predominantemente alto y tenor), dos o tres trompetas y un trombón. El director de la marimba, que suele ser uno de sus integrantes, es quien da a sus compañeros las indicaciones de dinámica (cambio de volúmenes sonoros), agógica (cambio de velocidad o aire) y ataque (fuerte o suave), y al mismo tiempo distribuye las diferentes voces y armonías de la composición. De esa manera, es responsable a la vez del arreglo de la pieza y de su interpretación.

Las marimbas han establecido un repertorio que reúne en sí una amplia gama de géneros musicales. Un primer grupo reúne las piezas rituales y los sonos tradicionales que conforman la música autóctona, caracterizada por diseños melódicos diatónicos de expresión melancólica. Su forma es asimétrica, su patrón armónico simple, y los instrumentos de factura sencilla se tocan con técnicas igualmente rústicas en diversos contextos socioculturales propios de la vida rural indígena. Un segundo grupo de géneros musicales reúne en sí varios tipos de son, que han sido clasificados con los nombres de “...son típico, son chapín, son barreño, son ladino, son de pascua y son de proyección folklórica.” (Godínez, 2002:6)

Todos ellos descienden del son tradicional indígena, con la adición de rasgos ladinos. Estas modalidades de son fueron aportadas por compositores y ejecutantes de la marimba como los hermanos Hurtado, los hermanos Ovalle y los hermanos Bethancourt, de Quetzaltenango. Laureano Mazariegos y Toribio Hurtado aportaron el son barreño, mientras Belarmino Molina, Higinio Ovalle, Gerardo Tzul y Germán García Gómez cultivaron el son típico. Lester Homero Godínez introdujo una nueva modalidad, el "...son de proyección folklórica." (Godínez, 1995:50)

El tercer grupo integra el repertorio de la música popular ladina propiamente dicha, y consta de obras de géneros populares. Tánchez (1998) sostiene que a los bailes sociales de la música de salón europea como el vals, la mazurca, la polca y el schottisch se sumaron ciertos géneros típicamente españoles como la contradanza, el danzón y el pasodoble. El vals es un baile social en ritmo de  $\frac{3}{4}$ , originario de Viena, Austria, cuya popularidad fue en ascenso después del Congreso de Viena de 1815, haciendo furor en Europa y las Américas. En esta forma se escribieron numerosas obras, destacando en Guatemala "La flor del Café", de Germán Alcántara, y "Noche de luna en las ruinas", de Mariano Valverde. La mazurca, que surgió en el occidente de Polonia, también está en ritmo de  $\frac{3}{4}$ , pero un poco más movida que el vals en su aire y las figuraciones melódicas que utiliza. (Tánchez, 1998:92)

La polca es de origen checo y está en ritmo binario, siendo un baile rápido. El danzón es de origen español, y está emparentado con la habanera, y un ejemplo sobresaliente en Guatemala es el "Danzón" de Belarmino Molina. El pasodoble también proviene de España, y es una marcha rápida usada típicamente en las corridas de toros. Más adelante, las marimbas adoptaron formas y ritmos de moda norteamericanos como el foxtrott, el blues, el ragtime, el two-step y el swing para complacer a sus audiencias extranjeras. Entre los bailes norteamericanos se popularizaron en Guatemala el foxtrott, que "...apareció hacia 1912 y fue popularizado por los *jazz bands*. Se divide en dos ramas, una lenta e indolente, titulada *blues* y la otra alocada y trepidante que dio origen al *swing*, al *twist*, al *rock*, al *go-go*, etc." (Tánchez, 1998:94)



Finalmente, los ritmos latinoamericanos adoptados por la marimba son el bolero, el corrido, la cumbia, la guaracha y, más recientemente, aunque en menor medida, el merengue. Según Tánchez (1998:97) la música típicamente guatemalteca está representada, además de las variantes de son, por la “guarimba”, también llamada “seis por ocho” por el compás en el que está escrita. Este vasto repertorio propio de la marimba se amplía continuamente con contribuciones nuevas de los compositores marimbistas.

El son en sus diferentes tipos representa lo más emblemático de la música guatemalteca, con numerosos de sones tradicionales o autóctonos de varias regiones del país. El más antiguo es el “son de pascua” cultivado y mencionado ya por el compositor clásico José Eulalio Samayoa (1780-1866). Este tiene rasgos comunes con el villancico de pascua “de indios” y “de negros” de Rafael Castellanos (maestro de capilla de la Catedral de Santiago, 1765-1791) y los sones instrumentales de Samayoa y de Juan de Jesús Fernández, así como el célebre son “El Pavo” de Anselmo Saénz y los sones “Nochebuena” y “Fin de siglo” de Salvador Iriarte pertenecen a esta variante. (Vásquez, 1950:50)

En contraste con este son alegre, el “son típico” es melancólico, como algunas de las expresiones autóctonas. Lo introducen las marimbas de los Bethancourt, los Ovalle y los hermanos Hurtado, en Quetzaltenango. Si bien descende del son tradicional, es más formal en diversos sentidos. Su diseño es más cuadrado que su asimétrico predecesor, recurriendo a la forma clásica con sus frases de cuatro compases. En adición a ello, ya están definidas las funciones de cada ejecutante de la marimba: la melodía así como las segundas y terceras voces, el acompañamiento y el bajo están a cargo de ejecutantes específicos, como se menciona arriba.

El son típico por lo general está en compás de  $\frac{3}{4}$  y ocasionalmente de  $\frac{6}{8}$ . Presenta diversos estilos de acompañamiento, en los cuales el bajo lleva el tiempo acentuado y el centro armónico lo complementa en tiempo débil. Godínez (2002) clasifica este son de acuerdo a su arreglo o distribución de las voces. Los sones “Atanasio Tzul” y “Callecitas de mi pueblo” de Gerardo Tzul, “Almolonga” de Daniel Hurtado, y “Quiriguá” de Fabián Bethancourt son ejemplos de este tipo de son, como lo es también “Paxtocá” de Rubén Bethancourt. En ocasiones se incluyen instrumentos como flautas de pico o pitos de

bambú, como se observa en los sones “La Cofradía” de Gerardo Tzul y “Santiago Sacatepéquez” de Victor Hugo Maldonado. (Godínez 2002:207)

La melodía del tiple de la marimba interactúa con saxofones en sones típicos como “Chucavioc” de Gabriel Hurtado, “Incienso” de Daniel Hurtado y “Mis tristezas” de Gerardo Tzul, y con un registro de saxofones según el modelo de las grandes bandas de swing norteamericanas, que dialoga solo de tiple y la marimba completa, como ocurre en los sones “Siempre sufriendo” de José Antonio Tzul y “Tzanjuyup” de Germán García.

El “son ladino” aportado por las marimbas que amenizan eventos sociales constituye una variante del son típico que se diferencia de éste en el patrón de acompañamiento. Un ejemplo emblemático es el conocido “Cuando el indio llora” de Jesús Hurtado, que ha servido por muchos años como identificación del programa “Chapinlandia” de la Radio TGW. El llamado “barreño” también es de origen ladino, habiéndose introducido en la costa del Pacífico. Originalmente era una simple copla que se cantaba y bailaba. Se hizo muy popular cuando Laureano Mazariegos y Toribio Hurtado acostumbraban tocar un popurrí de piezas bailables en la década del 1930 al cual dieron el nombre de “El Barreño”. Más recientemente se han compuesto numerosos sones barreños que reflejan la influencia del modelo del “Barreño” de Mazariegos y Hurtado. (Godínez, 2002:206)

El “son chapín” es desenvuelto y alegre; está en compás de  $\frac{6}{8}$ , y en todo el país se consideraba música típicamente nacional. “El sanjuanero” de Belarmino Molina pertenece a este tipo de son, como la conocida canción “Son chapín” de Roberto Valle. Este tipo de son fue presentado en versiones sinfónicas por compositores como Benigno Mejía, recibiendo el nombre de “son clásico”. A este tipo pertenecen los sones “Herencia Maya-Quiché”, “El Gran Tecún” y “La Despedida” (último número de la *Suite Regional* para orquesta). Finalmente está el estilo simplemente conocido como “seis por ocho” por el compás en el que está escrito, que posteriormente recibió el nombre de “guarimba”. Este fue cultivado principalmente por el compositor Wotzbelí Aguilar, y su encanto reside en la atractiva interacción de tiempos binarios y ternarios en su patrón de acompañamiento.

Con el invento y la subsiguiente construcción generalizada de marimbas cromáticas de doble teclado, el repertorio de la marimba aumentó considerablemente. No había pieza que no se pudiera tocar, mientras antes muchas de las composiciones de salón en boga habían estado fuera de su alcance. En Quetzaltenango se formaron nuevas agrupaciones, y varias familias impulsaron el arte de la marimba: los Hurtado, los Ovalle y los Bethancourt. Sebastián Hurtado construyó, conformó y dirigió la Marimba Royal. Francisco Román Bethancourt estableció la Marimba Ideal, mientras Porfirio Bethancourt Hurtado fundó la Marimba Nacional y José Ovalle estableció la Maripiano Ovalle.

Una de las familias quezaltecas que tienen singular importancia en la historia de la marimba es la mencionada familia Bethancourt. Luis Delfino Bethancourt Mazariegos fue un virtuoso marimbista y autor de la pieza concertante para pícoto "Ave Lira", una de las más difíciles y buscadas del repertorio nacional. Su hermano Francisco Román Bethancourt Mazariegos fundó la Marimba Dos de Octubre en 1900. Sus hijos fueron Mauricio Rodolfo Bethancourt y Román Domingo Bethancourt (autor del "Ferrocarril de los Altos", quien cambió la denominación de la marimba familiar al hoy conocido nombre de Marimba Ideal).

El tercer hijo, Mariano Agustín Bethancourt, es a su vez el padre de Alfredo Bethancourt y de Francisco Román Bethancourt, quien en la actualidad es director de la Marimba Ideal. José Porfirio Bethancourt Hurtado (1876-1930), quien fuera director de la Marimba Nacional, es el padre de Mariano (1898-1976), Rubén (1899-1987) y Fabián Bethancourt Díaz (1907-1991).

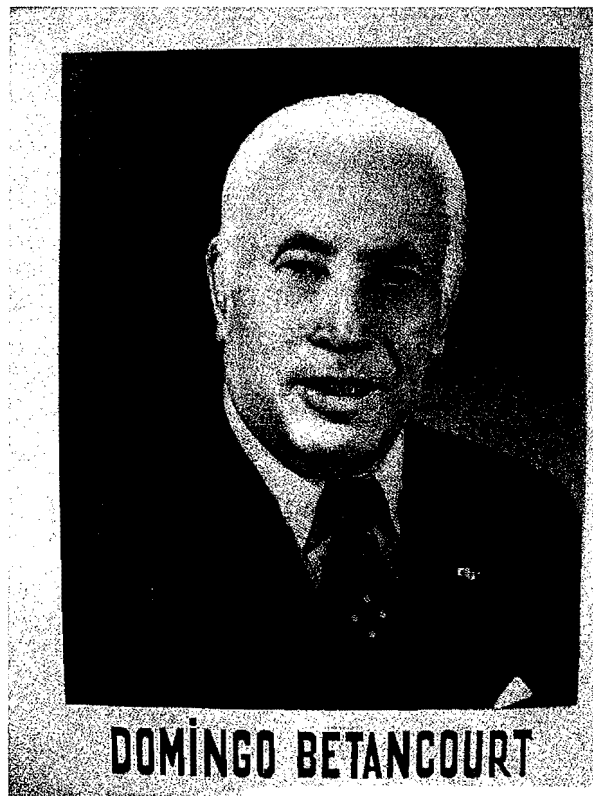
Después de la muerte de su progenitor, los hermanos formaron la Marimba Princesita, en la que también fueron integrantes varios de sus primos, los hermanos Alfonso, David, Manuel y Wotzbelí Hurtado Mazariegos. Posteriormente, en el apogeo de sus carreras artísticas, integraron la Marimba Hurtado Hermanos, con la que grabaron las mejores obras de Domingo Bethancourt. También grabaron sus propias piezas originales, que incluyen sones y guarimbas.

Domingo Bethancourt Mazariegos (1906-1980) está considerado uno de los más grandes compositores de marimba, cuya obra goza de gran aceptación y genera regalías hasta la fecha. Sus primeros pasos los dio de niño, cuando con solamente seis años de edad fue integrante de la Marimba Dos de Octubre de su padre Francisco Román Bethancourt. Su primera composición propia fue el seis por ocho “María”, que inició su nutrido catálogo de composiciones. Cuando se inauguró el Ferrocarril de los Altos en 1929, Domingo compuso su homónima mazurca “Ferrocarril de los Altos”, una de las melodías favoritas de los guatemaltecos hasta la actualidad. Esta alegre pieza fue grabada por la Marimba Centroamericana en los Estados Unidos; más adelante la grabaron numerosas marimbas.

Hacia 1932 organizó su Marimba Ideal, con la cual actuó en la Radio Morse (TGQ) en vivo durante 12 años, estableciendo a la vez la Marimba La Voz de los Altos, con la cual realizó giras a Cuba y los Estados Unidos promoviendo sus propias composiciones. Su música posee un encanto especial, por lo que siguen en el repertorio de las principales marimbas del país. La Marimba Hurtado Hermanos grabó doce de sus obras más populares, incluyendo “El Ferrocarril de los Altos”, “Antonieta”, “Muchachas Genovenses”, “Ana Elizabeth”, “Aguacatán”, “Cobán”, “El tiempo todo lo borra”, “San Francisco Zapotitlán”, “Clavel en botón”, “Callecita de los álamos”, “La matraquita” y “Corazón de América”.

La Ilustración 4 muestra a Domingo Bethancourt.

**Ilustración 4**  
**Domingo Bethancourt**



**Fuente:** galería de la Casa de la Cultura de Quetzaltenango

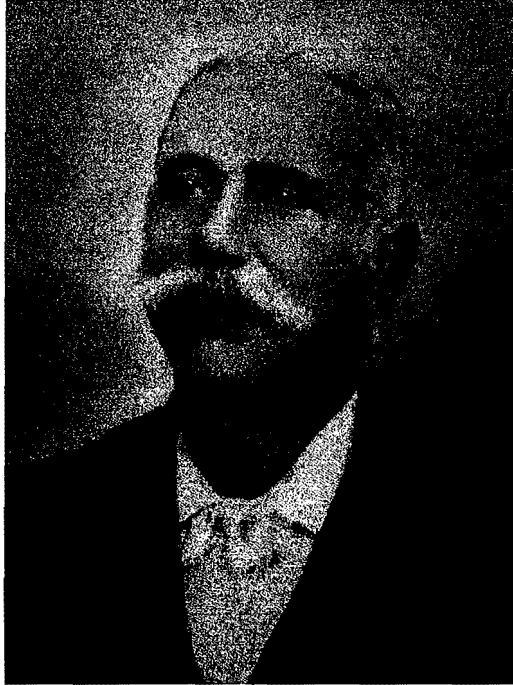
También continúan vigentes gran número de sus piezas que llevan nombres de mujer, y otras con nombres de localidades y paisajes de Guatemala: al primer grupo pertenecen, además de las ya citadas, “Caty”, “María Elena” y “Verónica”; y al segundo “San José El Rodeo”, “San Francisco Zapotitlán”, “San Pedro Soloma”, “Santiaguito”, “Santo Tomás de Castilla”, “Tejutla”, “Santa Cruz Barillas”, “Xelajú en Fiesta” y “Corrido de los Altos”. Otras llevan títulos líricos o evocativos: “Rumor de besos”, “Otoño”, “Tardes deportivas”, “Los colados”, “Silbá zapatero”, “Don Quijote” y “Otra copa compadre”. Sánchez (2001) compiló una lista de 54 obras de Domingo Bethancourt, y de numerosos compositores marimbistas guatemaltecos.

La familia de Sebastián Hurtado también es de gran interés para el desarrollo de la marimba, y varios de sus hijos, sobrinos, nietos y sobrinos nietos sobresalieron como compositores y también como virtuosos del instrumento. La Ilustración 3 muestra a

Sebastián Hurtado, quien junto a Julián Paniagua Martínez desarrolló la marimba cromática a partir de 1894 en Quetzaltenango.

### **Ilustración 5**

#### **Sebastián Hurtado, co-inventor de la marimba cromática**



**Fuente:** galería de la Casa de la Cultura, Quetzaltenango

Su sobrino nieto Rocael Hurtado Mazariegos (1900-1973) se inició como compositor a los 12 años de edad con una pieza titulada “Herlinda”. Fue un virtuoso marimbista y arreglista que se desempeñó como director de la famosa Marimba Hurtado Hermanos y más tarde de La Voz de los Altos, nombre que lleva la marimba de la 5ª zona militar de Quetzaltenango, agrupación que hoy forma parte del Ministerio de Cultura y Deportes. Sus composiciones ligeras para marimba, de una originalidad fuera de lo común, incluyen entre otras “Adoración”, “Al calor de tus besos”, “As de Ases”, “Boca con Boca”, “Celajes dorados”, “Centroamericanas”, “Coqueteando”, “Diamante negro”, “Gitana mía”, “Mi reina”, “Murmullo”, “Tenis Club”, “Verdirrojo” y “Visión azul”.

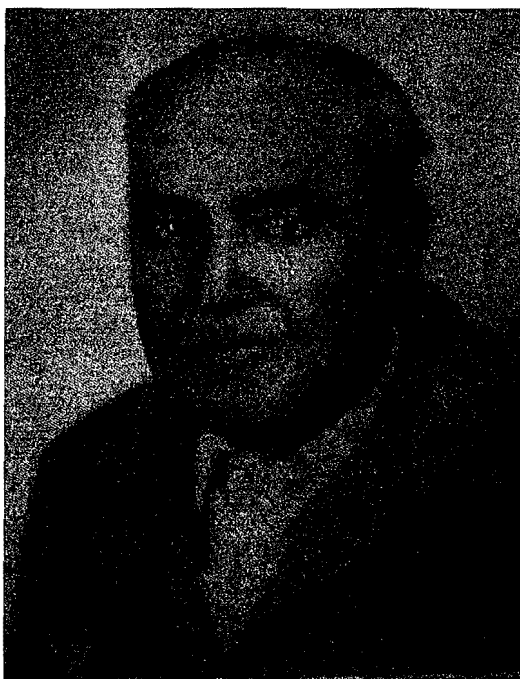
Gabriel Hurtado es autor de valsos como “Bajo los puentes de París” y “Candelaria”, y también de obras concertantes destinadas a proyectar el virtuosismo de los intérpretes de la

marimba, como las piezas tituladas “El Ciguapate”, “El monito”, “Las comadres”, “Los compadres” y “San Bartolo”. Según Godínez (2002), Celso Hurtado (1889-1968) fue uno de los ejecutantes legendarios en la marimba. Otros miembros destacados de la familia fueron Wotzbelf y David Antonio Hurtado Mazariegos (1911-1989).

Los Ovalle fueron igualmente influyentes, a partir de que José Cornelio Ovalle fundó y dirigió la marimba Maripiano Ovalle en la que tocaban con él desde temprana edad sus hijos Higinio, Benedicto y Eustorgio. Benedicto Ovalle (1894-1995) estuvo al frente de la agrupación en 1915 cuando el Presidente Manuel Estrada Cabrera los invitó a tocar nueva música de Quetzaltenango en la Capital. La agrupación iba acompañada nada menos que de los compositores Jesús Castillo, Mariano Valverde y Miguel Espinoza, y entre las obras que presentaron la “Obertura indígena No. 1” de Jesús Castillo.

Benedicto Ovalle, quien estudió con Jesús Castillo en Quetzaltenango, era un compositor de gran inventiva y agilidad. Su obra concertante para registro de pícolo “Clarineros” se equipara al “Ave Lira” de su primo Luis Delfino Bethancourt en lo que respecta al virtuosismo que exige del solista. Entre sus composiciones también tuvieron gran aceptación “Bajo los pinos”, “Bertita”, “Carmela”, la mencionada “Clarineros”, “El río”, “Flores quetzaltecas”, “Medalla de Oro” (premiada en 1921), “San Agustín”, “San Bernardino”, “Teatro Nacional” y una pieza concertante que tituló “Sinfonía Indígena No. 1”. Benedicto Ovalle fue uno de los maestros más venerados y longevos, llegando a sobrepasar los ciento un años de edad. La Ilustración 6 muestra a Benedicto Ovalle en su madurez.

**Ilustración 6**  
**Benedicto Ovalle**



**Fuente:** galería de la Casa de la Cultura, Quetzaltenango

En 1937 los hermanos Ovalle se trasladaron definitivamente a la Capital. Con su Marimba Estrella Altense, inicialmente amenizaban películas de cine mudo, y a la vez tenían un contrato para tocar durante varias horas diarias en la Radio Morse. Ese mismo año Higinio Ovalle asumiría la dirección de la Marimba Maderas de mi Tierra en sucesión de Mariano Valverde. Esta agrupación perteneciente a la Policía Nacional desde 1935 fue considerada por mucho tiempo la mejor marimba del Mundo. En 1939 los hermanos Ovalle lograron otro hito internacional, cuando se les invitó a tocar en San Francisco, California, para la inauguración del puente Golden Gate. En el lapso 1956-1973 Higinio realizó numerosas giras internacionales, presentándose en Colombia, Venezuela y Puerto Rico.

En Europa Oriental se presentó en Rumania, además de actuar en numerosas ciudades norteamericanas. Como compositor, Higinio Ovalle es autor de sones como “Volcán Santa María”, el vals “Cristo Negro” y el foxtrott “San Francisco”, además de otras obras que llevan los evocativos títulos “Chichicaste”, “Fraternidad Quetzalteca”, “Navidad” y “Ofrenda”, la fantasía indígena “Recuerdos quetzaltecos” y “Turismo guatemalteco”.



Cupertino Soberanis (1909-1997) se inició en el arte de la marimba durante su infancia en su nativa Quetzaltenango. En diferentes épocas fue integrante de la Marimba Ideal y de la Marimba Hurtado Hermanos. Más adelante dirigió la Marimba Hermanos Oliva, luego de la Marimba Quiché Vinak y finalmente estuvo al frente de la célebre Marimba Gallito, además de ser director y propietario de la Marimba Chiquilajá durante la década del 1950. Entre sus composiciones ligeras cuentan “Conchita linda”, “Jardín Mazateco”, “Muñequita”, “Santa Catarina Pinula”, “Teresita” y “Tus lindos ojos”.

La marimba no se limitó a Quetzaltenango, sino fue esparciéndose a todos los departamentos del país. En Huehuetenango también hubo una vigorosa actividad creativa alrededor de la música de marimba. Un compositor cuya obra ha conservado su vigencia, generando regalías hasta la actualidad, es Gumersindo Palacios (1904-1986), otrora integrante de la Marimba Andina que dirigía Eliseo Castillo en Huehuetenango. Junto a sus hermanos integró la Marimba Río Blanco, contando con un magnífico instrumento construido Leandro Palacios. De sus composiciones son favoritas del público “Migdalia Azucena” y “Lágrimas de Thelma” (esta última con letra de Adalberto Herrera) que han sido interpretadas y de las que también se han hecho algunos arreglos.

De su producción quedan en el repertorio de las marimbas los temas “Olímpico”, “Panorama Huehueteco” y “Soledad”. Elpidio Cano (1940), también de Huehuetenango, es autor de “Chiantla” y ha sido integrante de varias bandas y marimbas en su tierra, en Cobán y en la Capital, como las agrupaciones de marimba India Maya, Gallito, Ecos del Pacífico, Chapinlandia, Estrella Caminera y otras, radicándose luego en Miami, Florida.

La marimba Kaibil Balam (“Tigre vencedor”) fue establecida en 1922 por Víctor Manuel del Valle en Chiantla, Huehuetenango. Esta marimba décadas después fue trasladada a la Capital por Antulio del Valle, pasando a depender de la Guardia de Hacienda. A partir de 1975 realizó numerosas grabaciones bajo la dirección de Orlando Menéndez Lechuga, quien la dirigió hasta 1983. Otros directores fueron posteriormente Jorge Samuel Mazariegos y Víctor Manuel Solís, autor de la guarimba “Flor Nacional” y del vals “Al compás de mis recuerdos.” (Sánchez, 2001:591)

Entre los maestros que enseñaron música en la Verapaz uno de los primeros fue Manuel Valsells, gallego originario de La Coruña que tuvo una escuela de música y fue director de bandas durante la segunda década del siglo XX. En San Pedro Carchá tuvieron mucha influencia las enseñanzas de Elías Barrientos, quien formó entre otros a Julio Aníbal Delgado Requena (1924-1998) y a Alfonso Audaz Sierra Acté (1923).

En la Alta Verapaz se destacaron los hermanos Victoriano y Rodolfo Narciso Chavarría, oriundos de San Cristóbal Verapaz. Rodolfo Narciso Chavarría (1901-1974) es autor del capricho “Ruisseñor Verapaz”, una obra que impresiona por su brillante solo concertante para pícolo. Esta pieza todavía en la actualidad se toca habitualmente en Cobán como bienvenida. Otra de sus composiciones virtuosas es el vals de concierto “Reflejos de luna en el lago”. Chavarría compuso diversas piezas para la Marimba Ideal, dedicándolas a Domingo Bethancourt, quien les dio la más amplia difusión tanto en vivo como también por radio TGQ de Quetzaltenango. Entre ellas destaca el vals “Emoción” y las composiciones “Corazón voluntario” (1938) y “Chimax” (1946).

Otras piezas del dilatado catálogo de este compositor son la guarimba “Josecito”, el pasodoble “Gilberto Leal”, dedicado a su amigo y colega de Tactic, a su vez compositor de la marcha “Carchá”, emblemática de San Pedro Carchá. También forman parte del repertorio de las marimbas el blues “Tezulutlán”, el foxtrott “Clavel tinto” y el fox-blues” cuya popularidad no ha disminuido con el tiempo “Río Polochic.” (Bautista *et al*, 2000:159)

Gilberto Leal Santa María se desarrolló en Tactic, pero dio una pieza emblema a San Pedro Carchá con su marcha “Carchá”, que se toca con frecuencia en la Alta Verapaz. También son muy populares su vals “Bajo los pinos” (1929) y las piezas “Me voy para olvidar” y “Bolivia”. Otras composiciones de marimba predilectas del público de la Alta Verapaz son “Mi linda Senahú” de Germán Ovidio Molina, “Juventud Tactiquense” de Juan de Dios Milián, “Bajo el cielo de Cobán” de Manuel de Jesús Fernández y “Doña Edelmira” de Jacobo Martínez, quien dirige la Marimba del Magisterio de Cobán.

Algunas composiciones han sido dedicadas como himnos a determinadas instituciones, recibiendo frecuentes audiciones en toda clase de actos protocolarios y académicos. Entre estas se encuentran la marcha “Tipografía Nacional”, de Gilberto Leal Santa María, y la guarimba “INJAV” (“Instituto de la Juventud de la Alta Verapaz”) de Luis Peña.

En la Antigua Guatemala uno de los músicos más importantes durante la primera parte del siglo XX fue Alberto Velásquez Collado (1894-1954), quien también se desempeñó como el primer director de la Marimba Antigua cuando fue fundada por Justo Linares en 1940. En la Antigua también sobresalió José Abraham Pérez Rosales (1910-1996), miembro de la AGAYC que es compositor de “Antigua monumental”, la fantasía “El árbol panamericano” dedicada al hormigo, y del “Vals de oro”. José Antonio Marroquín (1906-1997) fue alcalde de Coatepeque y en diferentes épocas dirigió las Marimbas Lira Occidental, Central Club y Marimba Selecta. Fue suya la idea de crear un bosque de árboles de hormigo (madera usada para fabricar las teclas de la marimba), que se empezó a sembrar cerca del Mapa en Relieve en el Hipódromo del Norte de la Ciudad de Guatemala a partir de 1982.

Pastor Gabriel Mencos (1916), original de Villa Nueva, fue un maestro de la marimba que enseñó su instrumento durante 35 años en el Instituto Nacional Central para Varones. También sobresalió como impulsor de la vida musical, fundando en 1947 junto a Miguel Sandoval el programa “Chapinlandia” de la Radio Nacional TGW, el cual se transmite hasta el presente día. En 1951-52 fue decisiva su participación en la fundación de la Asociación de Autores y Compositores AGAYC, junto a Rafael Castellanos Mendoza y un grupo de colegas compositores. Dirigió además la Marimba Lux, la Marimba Quetzal y la Marimba Alas Chapinas (de la Fuerza Aérea Guatemalteca), presentándose en Sudamérica y en los Estados Unidos. En este último país actuó en 22 bases aéreas, e incluso tocó en la inauguración del Apolo 11 antes del lanzamiento de la nave espacial.

Grabó sus composiciones con su Marimba Niña de Guatemala, sobresaliendo el foxtrott “Domingo en Jocotán”, el tango “Amor secreto”, el bolero “El mar, tú y yo”, el vals “El retrato de mi madre”, el son “El refajo de la chenchá”, el seis por ocho “Lindas tinecas” y

el bolero “Emilia Enriqueta”. Otras de sus piezas en varios ritmos bailables incluyen además los sones “Alcanzame los caites, María”, “El pulpo” y “San Agustín Acasaguastlán”; los boleros “Adriana”, “Te recuerdo con cariño” y “Miriam Jeanette”; los seis por ochos “Tarde gris”, “Mi nena linda” y “Santa Rosa de Lima”; el vals “Idolatrada” (compuesto cuando tenía 12 años), el merengue “Chita Ramos” y el blues “Destello”.

Entre los compositores de música de marimba de esa generación es importante Arturo Barreda Minera (1911), de Escuintla, con sus piezas “Deportivo Escuintla” y “Flor de Mayo”, “Flor de caña”, “Golondrinas de Escuintla” y “Suspiros chapines”. A la misma generación pertenece Miguel de la Roca Tánchez (1917-2001), quien fue integrante de la Marimba Orquesta Maderas que Cantan, autor de numerosas piezas en diferentes ritmos. Es sumamente popular la guarimba “Guatlimayán” con letra del mismo compositor. Otras de sus obras que se tocan muy a menudo son la cumbia “Tila”, el danzón “Pachuli”, la guarimba “Tierra mía”, la guaracha “Bailando guaracha”, la samba “La zonta”, el vals “Mujer consentida”, el son “Santa Bárbara”, “Pascual Abaj” y “Los colados”.

Mardoqueo Girón (1927), oriundo de Tecpán, fue integrante de una marimba de gran renombre por varias décadas, la famosa Gallito que tomó su nombre del restaurante en el cual amenizaba. Con esta agrupación, Girón viajó a Centroamérica, Panamá, Canadá y las ciudades norteamericanas de San Francisco y Boston; varias de sus numerosas piezas ligeras han sido grabadas. Pedro Vargas Rivera (1928), director de la marimba Reina del Ejército, organizada por él en el Cuartel General Justo Rufino Barrios, ha realizado extensas giras con su agrupación, y contribuyó al repertorio con buena cantidad de piezas.

Domingo Luna Valenzuela (1929), director de la Marimba de Concierto de la Municipalidad de Guatemala, previamente fue integrante de otras agrupaciones famosas como la Marimba Melgar, la India Maya y la Chapinlandia, y a lo largo de su trayectoria ha compuesto cumbias, guarachas, swings y otras piezas de baile social. Cándido Efraín Tánchez (1922-1998), marimbista que se graduó también como acordeonista en Italia cuya producción incluye un método de escalas para marimba, además de numerosas piezas ligeras, de las cuales varias han sido grabadas.

Froilán Rodas Santizo (1922), también de Tecpán, dirigió entre otras las marimbas de la Policía Nacional y la renombrada Chapinlandia. Su hermano Leopoldo Rodas Santizo (1924), virtuoso marimbista y autor de numerosas piezas bailables, fue miembro de la Marimba Maderas de mi Tierra y, en su madurez, director de la Marimba de Concierto de la Universidad de San Carlos. Froilán Rodas Santizo hijo continuó con la Marimba Chapinlandia, que ha realizado numerosas grabaciones, incluyendo un disco compacto para el sello Smithsonian Folkways Records, de Washington, D.C.

La próxima generación está representada por los siguientes músicos: Carlos Enrique Colucho, de Guazacapán, Santa Rosa, “Alegres chiniqueños” y “Chinique en el recuerdo, Matilde Abraham Román (n. 1920) de Tecpán, quien formó parte de las marimbas Alma Occidental, Marimba Chapinlandia y Marimba de la Policía Nacional; Carlos Enrique Melgar (n. 1921) de Patzún, integrante de la India Maya, Maderas que Cantan y Excelsior, entre otros, y propietario de la Marimba Melgar, participando en festivales en Estados Unidos, México, Panamá y Venezuela; y Víctor Manuel Rivera (1921).

Otros músicos que adquirieron renombre como compositores y directores de marimbas son Rafael Ibarra Ávila (1925-1993); José Manuel Meléndez (n. 1927) de Mataquesuintla, Jalapa; Víctor Manuel Guerrero (1928-1996) de Quetzaltenango; José Adolfo Gálvez (1929) de Santa Lucía Cotzumalguapa; Carlos Francisco Marroquín (1930) de Génova, Quetzaltenango, que fue discípulo de Julio Aníbal Delgado Requena; Francisco René García Molina (1934) de Antigua Guatemala, propietario de la Marimba Orquesta Ave Lira, considerada una de las mejores. César Augusto Tejada (1935) de Chiquimula, ha sido maestro de su instrumento, siendo además integrante de las marimbas Kaibil Balám, Maderas Chapinas y varias otras, entre las que se cuentan las marimbas de las zonas militares de Jutiapa, Puerto Barrios y Zacapa; compuso diversas piezas que han tenido amplia difusión en el oriente del país.

Mario Herrera (n. 1938), de Jacaltenango, es autor de diversas piezas, sobresaliendo el bolero “Mi linda Kelly” que tuvo difusión nacional en interpretaciones de las mejores marimbas del país. El ya mencionado Gerardo Tzul (1939) de Totonicapán, músico polifacético, autor de “Valle de la Ermita” y una serie de sones, ha sido miembro de incluyendo la Marimba Gallito y la Marimba Ecos Manzaneros. El marimbista quezalteco Mario Barrios de León (1938) grabó un buen número de sus sones y piezas populares en discos LP con la India Maya, la Sonora Tropical y otras marimbas de fama. Juan Sucuc Gabriel (1943) es de Comalapa, pueblo al que dedicó el “Himno a Comalapa” y muchas canciones regionales.

Carlos Ramiro Asturias (1943) es investigador de la marimba y autor de diversos artículos y un libro sobre el tema, que también compuso una serie de temas musicales. Otoniel Godínez (1946-1983) de San Marcos, fue alumno de Julio Aníbal Delgado Requena y Léster Godínez, siendo integrante de varias marimbas en Quiché y la capital y subdirector de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, con la que viajó al extranjero. Germán Florencio García Gómez (1948) de San Francisco La Unión, Quetzaltenango, que integró varios conjuntos musicales incluyendo la Marimba Ideal en Quetzaltenango y la Gallito en la Capital.

César Augusto “Checha” Gálvez (1948-2013) de la Ciudad de Guatemala que ha producido mucha músicaailable de gran popularidad con su marimba orquesta India Maya. Finalmente, Julio Ventura Meneses (1951) de Cobán, que ha integrado la Marimba Chapinlandia, Gloria Tecpaneca, y ha sido director de la Marimba del Cuarto Cuerpo de la Policía Nacional. El prolífico Vitelio Fuentes Orozco (1951), de San Marcos, se inició temprano en el arte de la marimba, llegando a ser director de varias agrupaciones, entre las que destacan la Marimba de la AGAYC y la Reina del Ejército. Realizó giras por Centroamérica, México, los Estados Unidos, Colombia y Venezuela, presentando repertorio guatemalteco que incluyó muchas de sus propias composiciones, de las cuales ha escrito más de un centenar.

Lester Homero Godínez (1953) de Taxisco, Santa Rosa impulsó la valoración de la marimba en la actualidad. Con la intención de dignificar el instrumento acuñó el término “Marimba de Concierto”, denominación que ha sido adoptada por diversas agrupaciones oficiales y privadas. Entre las agrupaciones que ha fundado y dirigido están la Marimba de Concierto de Bellas Artes, Marimba de Concierto del Instituto Guatemalteco de Turismo, la Marimba de la Presidencia de la República, más adelante Marimba de Concierto del Palacio Nacional, y su propia Marimba Nacional de Concierto.

Godínez investigó sistemáticamente tanto la Marimba como su circunstancia, publicando un libro y varios artículos sobre el tema. Como compositor, aportó diversos sonos de proyección folklórica. Su labor en la promoción ha incluido su afiliación al Consejo Guatemalteco de la Música –COGUAMUS–, Presidente de la Asociación Filarmónica de Guatemala –AFILGUA– y varias funciones oficiales.

Alfonso Bautista Vásquez (1953), sucesor de Lester Godínez como director de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, es autor del son “Kixel” y otros. Junto al subdirector de esa agrupación, Amauri Ángel Figueroa (n. 1957) y el arreglista y compositor Edgar Rivera (1952-1999), han impulsado la pedagogía y didáctica de la marimba. Con el objeto de enseñar la técnica de la marimba a jóvenes y niños, han adaptado sonos autóctonos, compilando métodos y partituras para marimba.

Fidel Funes (1956) de El Tumbador, San Marcos, fue integrante primero de la Marimba de Concierto de Bellas Artes, llegando posteriormente a ser propietario y director de su propia marimba, con la cual ha grabado varias de sus propias piezas ligeras y bailables. Pedro Yojcóm Cumatz (n. 1956) de San Pedro La Laguna, perteneciente al grupo etnolingüístico tz’utujil, es marimbista además de cantante, pianista y director de coros, y fue presidente de la AGAYC en el período 2000-04. Como compositor ha escrito seis valsos (uno de los cuales está dedicado a su pueblo natal) y ha escrito los sonos “Señor ten piedad”, “Adiós a María” y “Toma mi mano”, además de ser autor de guarimbas, marchas, boleros y foxtrott.

### 9.1.2 Música ligera

Uno de los más destacados compositores de música ligera fue Rafael Castellanos Mendoza (1904-1980), pianista, compositor e impulsor de la vida musical. Se desempeñó como pianista en una compañía de teatro, hasta que decidió unir a los músicos del gremio y establecer una asociación de compositores. Empezó con las diligencias en 1947, y la entidad obtuvo su personalidad jurídica como asociación civil en 1951. Sus estatutos fueron aprobados el 5 de agosto de 1952 con el nombre de Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC. Como compositor, Castellanos Mendoza contribuyó a los géneros ligeros. Varias de sus composiciones fueron grabadas y alcanzaron amplia difusión a través de la radio nacional TGW, en la cual Castellanos conducía un programa diario. Entre sus piezas sobresalen “Amanecer”, “Balada del amor”, “Cinco minutos en el aire”, “Chujú”, “No tengo pisto” y “Ocaso”.

Samuel Isaías Sánchez Romero (1921-2001) de Sololá, llamado “Chafas” en el ambiente de AGAYC, fue alumno de Felipe Siliézar en Quetzaltenango; fue él quien fundó el centro recreativo de los compositores a orillas del Lago de Amatitlán, donde hasta la fecha se celebra el día del compositor, y es autor de varias piezas dedicadas a su tierra natal: “Sololatecas”, “Camino a Sololá” y “Ay, Sololá”.

Entre los compositores asociados a la AGAYC que registraron sus canciones en esa entidad hay músicos de todo el país. El quetzalteco José Alejandro de León (1912-1978) es autor del conocido son “El enfrascade” además de varios valeses y polcas (“La polka de Mamá”, “Las cosas del amor”, “Qué haré para olvidar”, “Los autobuses” y “Regalito de amor”). Manuel Samayoa Gutiérrez (n. 1928) compuso y registró “Juventud antigüeña”, considerada el segundo himno de la Antigua Guatemala —por la cual recibió la orden de la Legión de Santiago de los Caballeros— así como una larga lista de piezas que incluyen “Combo de la alegría”, “Desdén”, “Rosario madre mía” y “Tu ausencia”. Juan Rafael Yela (1921-1999), autor de “Ausencia”, “Aplanadora”, “Concha marina”, “Con el alma perdida”, “Ahora soy feliz” y “Un gran amor”, fue el fundador y propietario del conjunto Los Traviesos.



El organista Marco Antonio Hernández (1929), uno de los intérpretes destacados de música popular que acompañaba cantantes que difundía la Radio Nacional TGW, es autor de canciones ligeras, además de componer música de iglesia. También se debe mencionar en este contexto a Guillermo “Memo” Fuentes (1916-1996), de Sololá, y a Humberto Álvarez Paredes (1917), trombonista fundador de la Marimba Orquesta Gallito.

En la generación siguiente destacaron Manuel de Jesús Linares (1930) de Parramos, Chimaltenango, quien posteriormente se radicó en Los Ángeles, dirigiendo el Combo Marimba que tocaba muchas de sus propias piezas. También deben mencionarse al guitarrista Marco Antonio Castillo Barrios (1931) de San Marcos; Carlos Augusto Cuéllar (1930) de la Antigua; el contrabajista capitalino Rodolfo García Pineda (1935); José de la Rosa (1931) de Comalapa; Tomás Leiva Rochez (1931) de Lívingson, Izabal; Luz Pilar Natareno (1935) de San Antonio Suchitepéquez; Rosanio Armando López (1940), y Ángel María Menéndez, de Asunción Mita, Jutiapa.

### **9.1.3 La canción**

El término canción se aplica, de acuerdo al autor del presente trabajo, a las composiciones vocales breves con letra o texto poético. Pueden ser para una o varias voces solistas con acompañamiento instrumental que abarca desde una guitarra o un piano hasta una agrupación dilatada como una orquesta. También puede estar compuesta o arreglada para ser cantada por coros infantiles, femeninos, masculinos o mixtos. Su forma puede presentar estribillo y coplas, varias estrofas, o bien un diseño ternario o binario. El estilo del acompañamiento puede estar derivado de uno de los ritmos de salón como el vals, el corrido u otro. En Guatemala se cultivó mucho la canción regional, destinada a cantar la belleza de paisajes y localidades.

La canción ligera es de corte romántico, con temas predominantemente amorosos. También la canción infantil con propósitos educativos fue cultivada con gran éxito. Finalmente, se da un tipo de canción que en el ámbito latinoamericano se conoce como la canción de protesta, género al cual se han dedicado diversos cantautores.

### 9.1.3.1 Canción regional

Sin duda, uno de los cantautores guatemaltecos que más han cultivado el género de la canción regional es el célebre José Ernesto Monzón (1917-2003). Nacido en Todos Santos Cuchumatán, Huehuetenango, creó un gran número de canciones inspiradas en ritmos y paisajes guatemaltecos con títulos alusivos a poblaciones o regiones del país. La Ilustración 5 muestra a José Ernesto Monzón con su guitarra.

#### Ilustración 5

#### José Ernesto Monzón



**Fuente:** <https://www.google.com.gt/=jose+ernesto+monzon>

Monzón escribía tanto la letra como la música de sus canciones, que cantaba acompañándose en una guitarra. Según el metro y el patrón de acompañamiento que utiliza se diferencian entre sus canciones tanto valeses, como corridos, sones, boleros, guarachas y chotís. Entre los valeses están “Canto a mi Guatemala” y “Madre”, y una serie de canciones que resaltan la belleza de regiones y localidades del país: “Puerto Barrios”, “Baja Verapaz”, “Santa Cruz del Quiché”, “Santa Rosa”, “Guastatoya”, “Chimaltenango”, “Antigua”, “Así es Jalapa”, “San Pedro Sacatepéquez” y “Quetzaltenango”. Mientras más popular entre los corridos de su producción es “¡Soy de Zacapa!” (1957), todos tienen

amplia aceptación popular, especialmente en los lugares a los que están dedicados: “Petén”, “Mi lindo Joyabaj”, “Barberena”, “Morazán”, “La cuna del sol” (dedicado a Jutiapa), “Suchitepéquez” y “¡Viva San Marcos!”.

De sus sones el más popular es “La sanjuanerita” (1939), tocado en las velaciones de la Virgen y otros rezos populares, y a menudo presentado en arreglos especiales para bandas y coros. Otros sones son “Milagroso Señor de Esquipulas”, “Cobán”, “Perla de Oriente” (Chiquimula), “¡Lindo Totonicapán!”, “Lago de Atitlán” y el son de cumpleaños “Mañanitas chapinas”. Sus boleros tienen los títulos “Lívingston”, “Escuintla”, “Puerto San José”, “Sololá” y a “Retalhuleu”. Dos de sus canciones regionales están en ritmo de guaracha, “Santa Lucía Cotzumalguapa” y “La Frontera” “Huehuetenango” es el título de su única canción en ritmo de schotís. El ritmo de guarimba caracteriza a la canción dedicada a la Ciudad de Guatemala, donde el cantautor ha residido hasta su muerte, obtenido en su edad madura el reconocimiento público y oficial “Mi linda Capital.” (Monzón, 2000:7)

Una de las primeras cantautoras de inspiración regional fue Clara Elena Cuéllar (1907-1993), cantante y guitarrista desde su infancia, quien en sus canciones alabó la belleza de los paisajes y pueblos guatemaltecos, como lo reflejan sus títulos “Chiquimula”, “Ciudad celeste”, “La diosa de Ipala”, “Lindo Zacapa”, “Luna chiquimulense”, “Retalhuleu” y “Teculutancito”.

La canción dedicada a Sololá, “¿Por qué será?”, que se ha convertido en himno del departamento del mismo nombre y su cabecera, se debe a Guillermo “Memo” Fuentes Girón (1916-1996). Fuentes también es autor de una recopilación de canciones sololotecas que forman parte del cancionero El guardabarranca de oro (1978). Esta fue colocada a una urna de cristal que contiene mensajes que serán develados en 2028 por el alcalde de Sololá. Fuentes también participó en la siembra de cien árboles de hormigo cerca del Mapa en Relieve en el norte de la Capital, a través de la cual se rinde homenaje a un ciento de compositores y marimbistas. Entre las demás canciones regionales de Fuentes están “Atitlán”, “Santa Lucía”, “Camineros de Sololá”, “El crucero”, “Panajachel”, “San Andrés” y “La feria de Sololá”.

En el Petén, situado en las tierras bajas del norte del país, se han originado numerosas canciones regionales. Valentín del Valle Góngora (1921-1988), quien también se dedicó al magisterio y ejerció el notariado, es uno de los autores más difundidos del Petén. Entre sus canciones alcanzaron amplia difusión el bolero “Mi linda morena”, que fue adoptado como himno extraoficial de su región por los peteneros, y las canciones “Cabellera de azabache”, “Mi canto a Guatemala” y “Noche azul”. Otro cantautor petenero con una copiosa producción de canciones regionales es Julio Guillermo Segura Mazá, que publicó una colección de canciones dedicadas a su tierra que llevan los títulos “Así es Petén”, “Calle a Chuná”, “Canto a San Francisco”, “Colonia petenera”, “Isla de Flores”, “Isleta Santa Bárbara”, “Mi bello Petén”, “Santa Elena” y “Viajando a Petén.” (Segura, 2000:8)

Ramón Carrascosa (1933) de Flores, Petén, compuso “A mi tierra petenera con amor”, título que también identifica la colección, que incluye además las canciones “Barrio de la Concepción”, “Periodistas peteneros”, “Querida ciudad Flores Petén” y la guarimba “Tradiciones de mi tierra”. Otros cantautores la Isla de Flores son los hermanos Arnoldo Pinelo López (1935), autor de “Bella linda Guatemala” y “Petén tierra linda”, y Marco Tulio Pinelo López (1944), se acompaña con su guitarra cuando canta sus canciones regionales “Canastillo de casas”, “Los loritos del Petén”, la balada rítmica “Mi casita de huano”, y “Pajarito petenero.” (AGAYC, 2000:101)

Adrián Álvarez (1923) de Villa Nueva cantó a su tierra como poeta y escritor. El homenajeado Inocente Valle Vela (1926), oriundo de Pastores, cerca de la Antigua Guatemala, compuso música para marimba y también canciones regionales como “Antigua linda” y la premiada “Convite de Panajachel”. Marco Efrén Villatoro (1929) de San Sebastián, Huehuetenango, escribió las letras de sus canciones regionales no solamente en castellano –como en “Frescas mañanitas”, “Juventino”, “Vengo muy solo”, “Santa Cruz” y “San Sebastián”–, sino también en k’iche’ y mam, idiomas propios de ese departamento, como es el caso en sus canciones “*Machinaj güey*”, “*Palomux*” y “*Tulumaj*”. José de la Rosa (1931) de Comalapa, autor de “Círculo cultural comalapense”, también compuso en idioma maya, como su “*Tecusaj ri xajap chinamit*”, en kaqchikel.

El guitarrista, cantante e integrante de tríos Edwin Ectolecir Méndez (1938) oriundo de San Marcos es autor de muchas canciones regionales que obtuvieron divulgación en disco, como “Marquensita”, “Flor de San Marcos” y otras. Rodolfo Larrie Pérez (1930) cantó a diferentes regiones en sus canciones “Altos de San Marcos”, “Amatitlán”, “Jalapa”, “Adorado Quiché”, “Colonial Antigua” y “Chalchichupe”. Joselino Valenzuela (1956), oriundo de Pueblo Nuevo Viñas, Santa Rosa, cantó a su región natal en “Centenario a Pueblo Nuevo Viñas”, “Ixpaco” (un lago de agua caliente sulfurosa en las faldas del volcán Tecuamburro) y “Alegres tecuamburrencos”; pero también evocó otros paisajes en sus canciones “Tiquizate” (en la costa Sur), “A Pachalúm” (dedicada a un rincón pintoresco de El Quiché), y “Usumatlán Zacapa”.

Una canción emblemática del folklore del oriente guatemalteco es “Chiquimula” de José Luis Aguirre (1958), en cuya estrofa inicial el autor se identifica con nombre y origen para luego pasar a cantar las bellezas de su tierra, sin dejar afuera el lago del cráter del Volcán de Ipala, los pueblos de Quetzaltepeque, San Juan Ermita, Camotán y Jocotán, y desde luego rindiendo homenaje al Cristo Negro de Esquipulas. César Augusto Tejada Flores (1935) también cantó a su nativa Chiquimula en “Orgullo de Oriente”, “Fiestas agostinas” y especialmente en “La Democracia Chiquimula.” (AGAYC, 2000:101)

El quetzalteco Mario Ricardo Barrios de León (1958) es autor de “Cantón San Francisco de Coatepeque” y “Tumbador de mis recuerdos”, y su canción “Mi linda Xelajú” le canta a su patria chica a ritmo de son típico. Entre los cantautores jóvenes que han tomado la línea de la canción regional está Mario Alvarez que ha producido en el disco *Estoy lleno de ti, Guatemala* sus canciones “Huité querido”, “Canción a Zacapa” y “El arroyito”, entre otras tituladas “Quiriguá”, “Tikal” y “Antigua, ciudad de iglesias”.

A través de certámenes como el celebrado en el Día del Compositor, el Concurso de la Nacionalidad y otros concursos anuales la AGAYC fomentó significativamente la creación de nuevas canciones. La vigencia que tiene la música regional queda reflejada en el hecho de que en el Concurso de la Nacionalidad 2001, en la categoría de canciones con letra, obtuvieran los tres primeros lugares respectivamente “Convite de Panajachel”, de Inocente Valle Vela, “Bellezas de Antigua”, de Gilberto de la Cruz, y “Los Aposentos”, de Marco

Antonio Castillo Barrios. Asimismo, en el Certamen Día del Compositor de ese año salió vencedora la canción “Guatemala de la Asunción”, de Lorena Ester Pérez, dedicada a la Capital.

Al género de la canción regional pertenecen también “Patzún de mis recuerdos”, con letra de Arturo Melgar y música de Reginaldo Melgar; “Canto a Huehuetenango”, de Gonzalo López Rivas; la alegre y contagiosa guarimba “Guatlimayán” de Miguel de la Roca Tánchez, una de las canciones favoritas del repertorio del Coro Nacional, como también lo es “Noches de Escuintla”, famosa canción de María del Tránsito Barrios (1921) y la alegre guaracha “Chichicastenango” de Paco Pérez. Se deben mencionar también “San Miguelito” de Carlos Francisco Marroquín y “Mi Chapinlandia” de Carlos Enrique Ordóñez; “Bajo el cielo del Quiché” y “El valle de Salamá”, de Rodolfo García Pineda (1935); “Lindo Atitlán” de Enrique Barrios Morales, y “Guatemala linda” de Pedro Donis.

#### **9.1.3.2 Canción popular ligera**

A través del análisis armónico y formal el investigador ha encontrado que la canción popular ligera se deriva, en su esquema formal y acompañamiento rítmico, de la música de salón, de cuyos géneros resultan variantes en diferentes ritmos. Las letras, melodías y acompañamientos a menudo son del mismo autor, y se inspiran en temas como el amor y sus claroscuros, la belleza del paisaje, el ensueño de la juventud y sus nostalgias y recuerdos. Las letras están escritas en estrofas que presentan diferentes esquemas de rima, con las repeticiones y los interludios que desee el autor. El contenido de la letra es proyectado al oyente a través de la invención de melodías de diseño sencillo y lo más agradable posible, sobre la base de algún ritmo de origen bailable; la música no necesariamente refleja el contenido de la letra en su concepción expresiva.

Numerosos autores han contribuido canciones a este siempre creciente repertorio, el cual ha pasado a formar parte de la identidad de un gran segmento de guatemaltecos de todas las edades y estratos, a través de la difusión masiva por la radio y por los aparatos de reproducción de discos llamados “rockolas” que habitualmente se encuentran en cantinas y comedores a lo largo y ancho del país. La mayoría de autores de canciones son miembros

de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC. Es tanta la actividad que se registra y son tan numerosos los músicos que escriben canciones y piezas propias de estos géneros, que se dará a continuación una perspectiva general que por momentos deberá contentarse con enumerar a los principales autores y sus creaciones.

Manuel Antonio Catalán (1913), de Chiquimula, es autor de una copiosa obra de canciones que compuso tanto para uso propio como también para ser interpretadas y grabadas por otros cantantes. Tanto los mexicanos Pedro Infante y Pedro Vargas como también los artistas guatemaltecos Hugo Leonel Vaccaro, Lucy Castillo, Juan de Dios Quezada, Luz Paredes y el dúo “Mildred y Manolo” dieron difusión a las canciones ligeras de Catalán. Jerónimo Orantes (1913-1984), originario de Casillas, Santa Rosa, compuso más de 120 canciones, algunas de las cuales llegaron al éxito a través de grabaciones hechas en los Estados Unidos, México y Sudamérica. Su canción “Corazón de tiburón” fue distinguida con el primer premio en la Radio Américas de Miami, Florida.

José Luis Velásquez (1915-1985) participó en festivales de la canción en Barcelona, donde llegó a los primeros lugares su canción “Como una sombra”, y en México, donde quedó como finalista su “Hoy, ayer y en el ocaso”; en Guatemala fueron premiadas sus canciones “No tiene importancia” y “Tu voz”. Francisco Godoy del Pozo (1919) fue cantante en la radio, trabajando en las emisoras TGX y TGW; entre sus canciones sobresalen el tango “Eso sos y nada más” y canciones en diversos ritmos. Miguel Ángel Alvarado (1915) de Huehuetenango es autor de una nutrida colección de canciones románticas. Otros cantautores de esa generación cuyas canciones populares han tenido difusión son Juan Francisco Padilla (1914-1993), José Francisco Flores de Cuilapa, Santa Rosa y Carlos Herrera Alvarado de Colomba, Quetzaltenango, los tres nacidos en 1914.

Otro compositor de canciones románticas ligeras fue Alvaro Contreras Vélez (1921), nacido en Costa Rica y naturalizado guatemalteco, un periodista quien a la par de su labor en *Prensa Libre* hizo grabar sus boleros y canciones, entre las cuales se hicieron populares “Lo llaman pecado” y “Pedacito de mujer”, pero también “Contrabando”, “Culpas de amor” y “Ya te pasó”. Al igual que Contreras, Pedro Julio García (1921-2001) fue periodista en el diario *Prensa Libre*, y en forma paralela a su trabajo periodístico compuso

canciones para su propia interpretación; una de ellas incluso fue elaborada por Joaquín Marroquín en sus variaciones sobre un tema de Pedro Julio García, tituladas “Despedida patética”.

Marina Prado Bolaños (1928) con su canción “Inspiración”, obtuvo el segundo puesto en el concurso en el cual el primer premio correspondió a “Luna de Xelajú” de Paco Pérez, y ha compuesto y grabado también otras tituladas “Momento de amar”, “Siento que te vas” y “Tanto te quiero”. También obtuvieron reconocimiento y difusión las canciones románticas de Margot Urrejola (1927) y Horacio Azurdia (1932). Omery de Tánchez (1937) de Chimaltenango es autora de diversas piezas ligeras y alegres, destacando “A ti, Chimaltenango”, “La burocracia”, “Mujer, que te deja el tren”, “¿Para qué recordar?”, “Yo por eso no me caso” y “Yo quiero amistad”.

A la siguiente generación pertenece Juan Francisco Cáceres Chaján, conocido como Paco Cáceres (1940-2009). Cantautor y cantante independiente de amplia trayectoria, es autor de diversas canciones que ha incluido en sus producciones discográficas. Entre sus canciones de corte romántico popular han tenido gran difusión “Amiga, libérate”, “Cuando me vaya”, “En dónde está el amor”, “Filosofemos”, “No digas no”, “Quiero, quiero”, “Si alguna vez” y “Te agradezco”. Francisco Germán Martínez (1942), nacido en Livingston, Izabal, es un cantante y guitarrista que fue miembro de los grupos populares del organista Fito Alegría, de Rolando Colindres y de varios otros conjuntos, a cuyo repertorio contribuyó entre otras “Patoja gualanteca” y “¿A qué has venido?”.

Víctor Manuel Porras (1943-1994) llegó a la fama con la alegre “La gallinita Josefina” (1963) premiada en El Salvador, que hizo furor en la región. Porras ganó premios centroamericanos por “Una golondrina” (Panamá, 1966) y “La carta” (1975). Carlos Enrique “Chito” Ordóñez (1950) de Chiquimula, cantante solista e integrante de coros y tríos, es autor de numerosas canciones, entre las cuales “Que Dios nos libre de la locura del hombre” ganó el primer lugar en el Festival OTI de 1987, llegando a las semifinales en Portugal.



Los Festivales internacionales de la OTI propiciaron la creación, interpretación y grabación de canciones populares pertenecientes al ámbito de la canción romántica ligera latinoamericana, presentada por cantantes con acompañamiento orquestal. Entre los autores guatemaltecos que han tenido más éxito en estos certámenes destacaron Miguel Ángel Amado, Hilda Cofiño, Oscar Conde, Luis Galich y otros. Miguel Ángel Amado (1953), autor de un gran número de boleros y canciones populares además de clarinetista de la Sinfónica Nacional, compuso la canción que ganó la OTI en Guatemala, interpretada por la cantante Annaby. Hilda Cofiño incluyó sus propias canciones “Desnudo hasta los huesos”, “A medias tintas” y “No mientas” en un disco de larga duración del cantante Sergio Iván de León titulado “Qué locura enamorarme yo de ti”, producido por ella en 1984.

Oscar Conde (1955) es autor de numerosas canciones, de las cuales varias han obtenido amplia divulgación. El cuarteto vocal Arcángel –integrado por Conde, Herman May y las gemelas Yvonne y Denise Vassaux– grabó en 1979 un disco de 45 revoluciones con “Colibrí” de Oscar Conde y “La oración de San Francisco” interpretada por Herman May (1953). En 1980 obtuvo éxito resonante “Suave y dulcemente” de Oscar Conde en interpretación del cuarteto Madrigal integrado por Herman May, Sergio Iván de León, Ana Patricia May y Mayra Rossell, todos ellos discípulos de la maestra Marina Prado Bolaños. Este cuarteto también presentó “Suave y dulcemente” en el festival internacional OTI de 1981 en Santiago de Chile. Por otro lado, la canción “Como un duende” de Conde fue muy popular en Guatemala en la versión del grupo de pop-rock Alux Nahual, al cual él perteneció por muchos años.

Luis Galich (1951), fundador del grupo Santa Fe en 1968, es autor de la famosa canción “Vuestros pies”, y posteriormente ganó prestigio a nivel iberoamericano con su célebre composición “La mitad de mi naranja” (AGAYC, 2000:8,23). Galich estudió en el Departamento de Música de la Universidad Francisco Marroquín y luego desarrolló una carrera internacional como tenor y cantautor, lanzando en 1999 un disco compacto retrospectivo titulado “Veinticinco años después” con las canciones más populares de su pluma.

Otro factor que impulsó los géneros de la canción popular a finales de la década del '70 y principios de los '80 fue un programa de televisión de enorme popularidad llamado "Campiña", en el cual se presentaban los cantantes populares con repertorios que abarcaban desde la canción romántica ligera de corte internacional, hasta la canción ranchera acompañada por mariachi.

### **9.1.3.3 Canción de protesta**

A partir de la década del 1970 tomó cuerpo el movimiento de los cantautores, que no obstante su aceptación casi no han grabado sus canciones. El análisis musical reveló que este tipo de música tiene su origen en las canciones con guitarra que se han cultivado en muchos países de América Latina desde el siglo XIX. Sus influencias son múltiples e incluyen una amplia gama de músicas folklóricas (rurales y urbanas) latinoamericanas, los cantos románticos de salón de fines de siglo, y la música popular comercial, con aportes de músicos de formación.

En el género de la canción de protesta, la letra es la principal portadora de las ideas, mientras la melodía y el acompañamiento tienen función de hacer posible la más fácil asimilación y la memorización de la canción. La relación de la letra con la música ha atravesado diversas fases en su evolución: la imitación de cantautores de trayectoria internacional, la musicalización de poemas con melodías conocidas, y finalmente "...la creación de letras y melodías originales por el cantautor." (Siú, 1994:63)

El llamado "canto nuevo" latinoamericano no es enteramente novedoso; lo que resulta innovador es su intención de denuncia, en décadas pretéritas imposible por las represalias a las que estaba sujeta toda protesta. La canción de protesta expresa el sentimiento de las mayorías con respecto a la desigualdad y adversidad de circunstancias políticas, económicas y sociales. En su lucha por sociedades más justas, la nueva canción aspira manifestar la inconformidad colectiva a través de medios simples y populares.

En distintos países y épocas, el género ha estado representado por variantes diferentes o contradictorias, identificado por los términos canción de protesta, de mensaje, política,

marginada, reflexiva, social o alternativa. El objeto de protesta de la nueva canción es el *establishment*, abarcando desde los gobiernos represivos hasta el consumismo mercantil. A pesar de la actitud rebelde de la mayoría de cantautores de protesta, la nueva canción puede comentar, ironizar, criticar o evocar diferentes aspectos de la realidad social del lugar donde surge. En Guatemala, diversos cantautores han seguido el rumbo marcado por la Nueva Trova cubana, representada principalmente por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Han procurado dar mayor calidad poética a sus letras, buscando inventar melodías más memorables dotadas de acompañamientos más audaces. A menudo incluso emulan la impostación de la voz e incluso el acento de sus modelos cubanos.

Los cantautores se presentan en locales y establecimientos bohemios tanto en la Ciudad de Guatemala como en el interior del país. Entre los cantautores pertenecientes a esta corriente se pueden citar los nombres de José Chamalé, Fernando López, Fredy Morales Armas, Isaías Pérez, Baltazar Ramírez, José Suy, Fernando Siú con su grupo Kopante. Entre las agrupaciones han sobresalido el Grupo Maya Honh, la agrupación Kin Lalat integrada por guatemaltecos residentes en Canadá, el Proyecto Kajkoj de la cantautora Amalia Velásquez, de Cunén, El Quiché, y varios otros solistas, estudiantinas y grupos de folklore rural y urbano.

#### **9.1.3.4 Canción infantil**

La canción infantil y escolar es uno de los géneros musicales más valiosos en la formación de niños y jóvenes. En Guatemala fue la maestra Lucía Martínez Sobral de Sáenz de Tejada (1888-1965) quien abrió el camino a una educación musical innovadora, tanto a través de obra didáctica “Dramatizando aprendemos” como también por su colección “Cantos y rondas infantiles”. Uno de los aspectos más innovadores fue su pionera utilización de la radio y la televisión para la difusión de programas educativos cuya aceptación fue tal que eran conocidos como “el delirio de los niños.” (Tánchez, 1987:182)

Otro compositor educador fue Jesús María Alvarado (1896-1977), nacido en Mazatenango. Integró la Marimba Hermanos Alvarado y posteriormente dirigió banda militar de su ciudad. Desde su adolescencia compuso canciones regionales, piezas ligeras (vals “Mi

deidad”, 1912) y música para la iglesia. En 1924 asumió como maestro de educación musical en la Escuela Nacional para Niñas de Mazatenango, lo cual despertó su interés en la canción infantil. Ahí surgieron sus canciones infantiles de amplia divulgación como “Jardinerita”, “Los ositos”, “Mamita tú eres” y “Muñequita de cristal”, entre muchas otras. En su madurez realizó estudios formales en la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical que hoy lleva su nombre. Sus canciones infantiles y escolares alcanzaron la publicación en doce cancioneros.

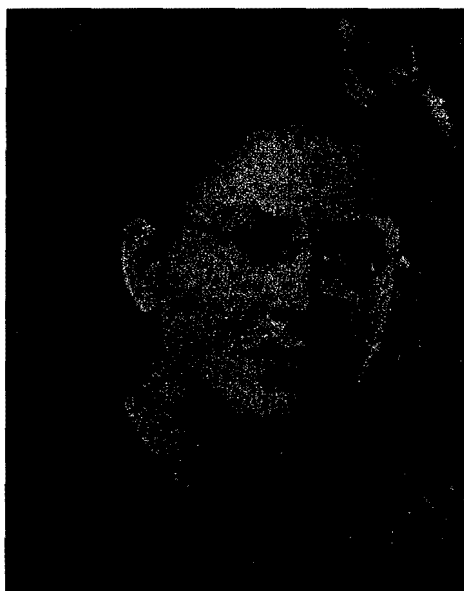
Uno de los compositores más prolíficos de música dedicada a la niñez y la juventud escolar de Guatemala fue Roberto A. Valle (1918-1994). Como tenor se presentó con la Compañía de Ópera Nacional, siendo también integrante fundador del Coro Guatemala. Esta agrupación vocal incluso estuvo bajo su dirección a partir de 1954. Como compositor, Valle se dedicó al campo de la música vocal y coral, y su producción consta de un gran número de canciones líricas de inspiración regional, adecuadas para ser cantadas por los educandos. Varias generaciones se formaron con sus canciones típicamente guatemaltecas como “Son chapín”, “Morenita de mi tierra” y “Verdes montañas de Guatemala”.

Su libro *Canciones de la Infancia* contiene 11 canciones para canto al unísono con acompañamiento de piano, además de 17 canciones a tres voces infantiles. El cancionero fue ilustrado por el artista Roberto Ossaye y publicado en ocasión del segundo aniversario de la Revolución de 1944 (Valle, 1956: 4). Sus canciones infantiles más divulgadas son “Duérmeme, niño indito”, “La pulguita”, “Mamá Lunita” y “Serenata nocturna.” (AGAYC, 2002:33-37)

En Quetzaltenango, Roberto Valle fue llamado a desempeñarse como director de la Escuela de Música “Jesús Castillo”. Una de sus obras de madurez es la colección “24 canciones mínimas”, impulsadas por el tenor Marco Antonio Ceballos. Otra figura de fundamental importancia para la música coral para la juventud fue Dolores Batres de Zea (1920-1977), destacada educadora y directora de coros. En la segunda mitad de la década del 1940 fue solista de la Ópera Nacional y, como su colega Roberto Valle, una de las cantantes fundadoras del Coro Guatemala. Posteriormente reunió a algunas de las mejores voces femeninas para integrar su Coro Femenino Arrullo, con el cual alcanzó el éxito

internacional en sus giras por México y los Estados Unidos. Por varias décadas fue maestra de música de niños pequeños, para quienes compuso canciones infantiles originales. En sus canciones, que enriquecieron el repertorio escolar, la compositora hace frecuente referencia al folclor musical guatemalteco.

**Ilustración 6**  
**Dolores Batres de Zea**



**Fuente:** fototeca Fundación G & T Continental

Las colecciones de cantos y los canciones, publicadas por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación a través de la Editorial Martí, incluyen los cancioneros titulados respectivamente “Ronda de canciones” (30 canciones para párvulos), “Indita morena”, “Flor de Pascua”, “Jugando con la música”, tres folletos de ocho canciones para coro mixto, la colección “Arrullo” de 12 canciones para coro femenino, “Chapincita”, “Canción de la Fraternidad”, así como 18 canciones recreativas para todos los niveles. El Ministerio de Educación publicó además su Antología de la canción infantil guatemalteca, en la que incluyó canciones de algunos de sus colegas, incluyendo a Roberto Valle y Oscar Castellanos Degert (Zea, 1966).

De su autoría aparecieron además los textos didácticos “Evolución de la música vocal a través de la historia” (Zea, 1962), un manual para directores de coros y un “Tratado sobre

el desarrollo del Programa de Educación Musical”, publicados en la Ciudad de Guatemala por la Editorial San Antonio.

Antonio Vidal, nacido en 1925 en Esquipulas, realizó numerosos arreglos corales de cantos regionales y compuso canciones originales propias que vinieron a enriquecer el repertorio de canciones corales escolares. Una de sus canciones más conocidas es el solo para soprano con acompañamiento de coro mixto “Arrullo”, del cual habrá tomado su nombre el mencionado coro femenino de Dolores Batres de Zea. Entre los favoritos de la niñez escolar guatemalteca se cuentan sus canciones “Tamborcito de mi aldea” y “El Sanmartineco”. Su arreglo de “Un lorito de Verapaz”, original de Carlos Ponce Archila (c.1900-1960), obtuvo amplia divulgación inicial por parte del Coro Cancionero Nacional dirigido por el mismo Vidal, y pasó a formar parte del repertorio de las agrupaciones corales escolares después de su publicación impresa.

Julio Aníbal Delgado Requena (1924-1998) de San Pedro Carchá fue un fecundo compositor, educador y maestro de compositores y marimbistas. Entre sus canciones infantiles para el repertorio escolar están “Azul y blanco”, “Los enanitos del bosque”, “Madrecita chapina” y “Niño torero”. Jesús Eduardo Tánchez Coutiño (1918-1995), en adición a ser autor de numerosos libros de formación musical de amplia difusión, durante su prolongada carrera en el magisterio musical compuso canciones como “A mi mamita”, “El carnaval”, “Canción de cuna”, “Despedida”, “El lorito de mi abuela”, “Papá” y muchas otras. Su esposa Omery de Tánchez (1937), también maestra de educación musical, es autora de cantos escolares como “Guatemala es primero” y “Mi perico presumido”.

Salomón Muñoz (1917-1995) contribuyó al género infantil, destacando su canción coral “El labrador enamorado”. En el Petén el maestro de música y cantautor Julio Guillermo Segura Mazá (1926) escribió y enseñó sus cantos escolares “Batonistas”, “Carnaval”, “Guatemala”, “Juegos parvularios”, “María Beatriz”, “Niño estudioso” y “Oh Madre mía”, que hacen eco de los ritmos tradicionales propios de la música regional (Segura, 2000:40-48).

La Tabla 11 muestra otros maestros que compusieron canciones escolares fueron:

**Tabla 11**  
**Canciones infantiles de cinco compositores**

Manuel Juárez Toledo	“Despertar” y “La Mariposita”
Adrián Orantes	“El elefante juguetero”
Alfonso Sierra Acté	“Dos tortolitos”, “Tecún Umán” y “Patria querida”
María Isabel Lemus de Mejía	“El chinchín” y “Mis dos manitas”
Rafael Gutiérrez	“Patria centroamericana”

**Fuente:** elaboración propia basado en Tánchez (1998)

La lista de compositores que contribuyeron al repertorio de música para niños incluye también a Mario de Jesús Silva (1910), Marina Prado Bolaños (1928), Luz Pilar Natareno (1935) de San Antonio Suchitepéquez, Berta Omerly de Tánchez (1937) Omeritza Tánchez de Molina (1958), Mario Zelada (1918-1985), de Retalhuleu; Héctor Miguel Linares Molina (1919-1985), de Sololá y Gonzalo López Rivas (1931), de Huehuetenango.

Otro recurso pedagógico musical muy eficaz que se ha cultivado en Guatemala es el teatro musical para niños. La tradición de la obra escénica escolar se remonta al siglo XVIII, cuando el maestro Rafael Antonio Castellanos componía obras escénicas para los “tiples” o niños de coro de la Catedral de Guatemala. Durante el siglo XX este valioso recurso artístico y educativo fue retomado por Salvador Iriarte, autor de las zarzuelas “El Colegio a los quince años”, “El traje blanco”, “La Enseñanza”, “Las Vacaciones” y “Pompeyo Centellas”, concebidas específicamente para uso escolar y estudiantil. Ricardo Ruano (1905), autor del ballet “Tecún inmortal”, contribuyó al género la opereta escolar su obra “Haz bien y no mires a quien”.

Jesús María Alvarado compuso dos óperas infantiles para ser representadas a nivel de la educación escolar primaria, “La resurrección del ratoncito Pérez” y “La Bella Durmiente del Bosque”. También compuso y produjo una obra coreográfica para niños, “Ballet Infantil.” (Alvarado y Alvarado, 1975:185)

#### 9.1.4 Marchas fúnebres de Semana Santa

Las marchas fúnebres son parte integral de las procesiones de Cuaresma y la Semana Santa en Guatemala. Este género de origen europeo ha llegado a un desarrollo considerable en el país. Numerosos músicos han compuesto marchas que llevan títulos alusivos a la pasión de Jesús. La dotación instrumental de las bandas consta de los siguientes instrumentos de viento y percusión: flautín (*flauto piccolo*), secciones de clarinetes primeros y segundos, así como de trompetas primeras y segundas, tenores, barítonos, trombones tenor, trombones bajo y tuba o *souzaphone*. La percusión está conformada por redoblantes, gran caja y platillos, añadiéndose una lira o *glockenspiel* vertical y, a partir de la década del 1960, un par de timbales portátiles que no tienen afinación definida, montados sobre una carretilla. Los directores a menudo tienen que dirigir con una batuta grande y visible, caminando hacia atrás.

Entre los compositores más antiguos de este tipo de marchas graves sobresalieron Julián Paniagua Martínez, con su marcha “Los pasos”, y Salvador Abularach, de quien quedan seis obras en el repertorio. Manuel Moraga compuso “Una lágrima”, marcha oficial de la procesión de la Consagrada Imagen de Jesús de Candelaria. El editor de música Mónico de León fue autor de las marchas “Justicia divina”, “Lágrimas”, “La Reseña” y “Recordación”. De esas décadas son también Salvador Iriarte, de quien todavía se tocan “El llanto de María” y “Señor de La Merced”, y Víctor Manuel Figueroa con “A Jesús del Sacramento”, “El encuentro doloroso” y “El tránsito de la amargura.” (Arguedas, 1991:14)

Los autores cuyas marchas se tocan anualmente incluyen a Isidro Arana, Arturo Barreda Minera, Santiago Coronado (“La fosa”, “Vía dolorosa” y “Tierra Santa”), José Manuel Custodio, Pedro Donis Flores, Nicolás González, Aparicio Lossi, Alberto Mendoza, J. Antonio Milián, Salvador Milián, Miguel A. Murcia, Marcial Prem, Manuel Ramírez, Fabián Rojo y Enrique Vásquez. En Escuintla contribuyó al género Arturo Barreda Minera (1911) con sus marchas “Señor, alumbrame mi camino”, “Divino cortejo”, “Bendícenos, Señor”, “Tu eres nuestro Rey”, “Luz divina” y “El Nazareno”. Entre los más jóvenes, el clarinetista Nery Racancoj (1973) ha contribuido dos marchas, ambas estrenadas en



procesión. “Madre de bondad” y “Jesús de los desamparados.” (Racancoj: entrevista personal, Febrero 16, 2013)

Algunos músicos militares, expertos en la instrumentación para bandas, fueron Rafael Juárez Castellanos y Rafael García Reynolds (director de la Banda Marcial) con “Consagración del sepultado”, “Duelo eterno” y “La oveja de Jesús”. Juárez Castellanos es uno de los más fecundos autores de marchas fúnebres para la Semana Santa, comparable con la prolífica compositora Haydée Moncrieff (1920-1991). La Tabla 12 ofrece un listado de las principales composiciones en el género de ambos autores.

**Tabla 12**  
**Marchas fúnebres de dos compositores**

<b>Rafael Juárez Castellanos</b>	<b>Haydée Moncrieff</b>
“Cristo del Perdón”	“Rosal de agonía” (1950)
“En pos del milagro”	“Quo vadis Domine” (1956)
“Penitencia”	“Bendícenos, Señor” (1967)
“Memorias de Cristo”	“Ave María”
“Luz sobre mi cruz”	“En este valle de lágrimas”
“Angustia”	“Jesús Nazareno de los desamparados”
“Los Sagrarios”	“La luz de tus ojos, Señor”
“Mi Calvario”	“Lirios de Getsemaní”
“Nuevo Testamento”	“Liturgia fúnebre”
“Sed tengo”	“Mi piadoso ruego”
“Candelas”	“Oración final”
“Por el Dolor”	“Préstame tu cruz”
“Señor sepultado de San Felipe”	“Rosal de agonía”
“Jesús Nazareno de Momostenango”	“Tus huellas sagradas”
“Cristo de Esquipulas”	“Ve tu rebaño, Señor”

**Fuente:** elaboración propia (Guatemala, 2013), basada en Arguedas (1991:14) y *Prensa Libre* (11 de abril de 2003):50.

Mons. Joaquín Santa María y Vigil compuso “Gólgota” y “Señor, pequé”, esta última siendo la marcha oficial de la procesión de la Consagrada Imagen de Jesús de La Merced. Mons. Marco Aurelio González Iriarte, de la parroquia de La Candelaria, compuso “Cristo, nuestro Rey”, “Hoy estarás conmigo en el Paraíso”, “Padre perdónalos, porque no saben lo que hacen” y “Sed tengo”. Entre los compositores de formación clásica

varios contribuyeron al género. La tabla 13 muestra a tres músicos académicos del Conservatorio Nacional y de la Orquesta Sinfónica Nacional, activos durante la segunda parte del siglo XX, y sus marchas fúnebres.

**Tabla 13**  
**Músicos académicos y sus marchas fúnebres**

<b>Enrique Raudales</b>	<b>Benigno Mejía</b>	<b>Felipe de Jesús Ortega</b>
“Perdóname, Señor”	“Humildad”	“El Nazareno de los milagros”
“Tu dolor”	“Lágrimas de María Magdalena”	“La oración del huerto”

**Fuente:** elaboración propia (Guatemala, 2012), con base en Arguedas (1991:14)

Los compositores que han trabajado este género contribuyen sus obras por devoción religiosa y no esperan remuneración. Los materiales para la ejecución de las obras, consistentes en partes instrumentales copiadas en papel pautado de formato pequeño para los atriles portátiles montados en los instrumentos, se entregan a las hermandades. Los directores de las bandas de cada hermandad pueden entonces ensayar las obras y tocarlas en cortejo. No obstante, las obras no se registran en las sociedades de gestión colectiva, y a pesar de su uso intenso y la gran cantidad de ejecuciones que obtienen, no generan regalías.

### **9.1.5 Rock nacional y afines**

Los ritmos bailables modernos según modelo norteamericano, tales como el *rock'n roll*, el *boogie-woogie*, el *twist* y el *blues* invadieron la vida musical en Guatemala cuando llegaron al mercado discográfico local los discos de *rock'n roll* norteamericano a inicios de la década del 1960. Durante la segunda mitad de la década, las bandas locales formadas según el modelo extranjero emularon el estilo más incisivo del rock sicodélico. El estilo se caracterizaba por su uso de melodías a menudo pentatónicas que se acompañaban por un esquema armónico libremente derivado del blues. La base la constituía el bajo eléctrico, y la batería proveía acompañamiento métrico y rítmico en compases binarios. Las guitarras eléctricas eran usualmente dos, la “segunda”, que proveía acompañamiento rítmico y

armónico en acordes, y la “primera”, que se encargaba de decorar los *riffs* con puentes melódicos y con solos.

Los cantautores y demás integrantes de las bandas partieron de esa base para la creación de sus canciones. Las letras, que por mucho tiempo se habían escrito en inglés para ajustarse a los modelos foráneos, ahora empezaron a escribirse en castellano. A nivel internacional, hacia 1965 el rock ya constituía una subcultura juvenil cuya cantidad de seguidores rebasó las fronteras de los países angloparlantes. La recepción masiva de la música que representa ese fenómeno cultural desde luego lo hizo muy apetecible para la explotación comercial por parte de las compañías disqueras, los empresarios productores de espectáculos y las estaciones de radio comercial.

Entre los grupos de rock del período 1969-75 que se formaron en Guatemala se distinguen dos corrientes: por un lado los que se consideraban más “progresivos”, y por otro, los que eran percibidos como más “comerciales”. Entre las primeras se cuentan diversas agrupaciones que lograron la adhesión de ciertos grupos de jóvenes que seguían a su manera los movimientos *hippies* de la década. Estos grupos de rock ofrecían recitales con admisión gratuita de públicos juveniles, presentándose en festivales ocasionalmente organizados incluso por ellos mismos, sin contar con apoyo financiero alguno.

Son memorables diversas agrupaciones, entre ellas el grupo S.O.S. con la voz y las armónicas de Rony de León y la batería de David de Gandarias; Pastel de Fresa, uno de los pocos grupos integrados por músicos con formación musical académica, con Jorge Sarmientos (hijo) en el piano y la guitarra eléctrica, Ricardo Monzón en la batería y Manuel Celada Cartagena en el bajo, y una dotación variable de músicos adicionales tocando instrumentos de viento y percusión. Otros grupos destacados del momento fueron Cuerpo y Alma y el grupo Caballo Loco, de Maco Luna.

El Grupo Plástico Pesado (posteriormente llamado Quetzalumán) también tocaba piezas originales de sus miembros, Juan “Tacuche” Chavarría en la guitarra, Edgar “Manú” Ramírez en la batería y el bajista Ricardo “Rico” Molina, quien también había formado parte del grupo Apple Pie. El grupo Sol Naciente, integrado por más de 25 jóvenes entre

instrumentistas, cantantes y bailarines, creó la ópera rock “Corazón del Sol Naciente” (1973-74) sobre ideas musicales y coreográficas de Erwin Schumann, Mario Ruano y otros de sus integrantes.

El grupo Santa Fe, liderado por el cantautor y músico versátil Luis Galich, así como las agrupaciones Siglo XX, La Compañía y Opus Tres se ubicaban del lado más comercial del espectro. Estas agrupaciones tocaban música rock y pop de moda en fiestas y amenizaban bailes en discotecas. Como consecuencia del Terremoto del 4 de febrero de 1976, de otros factores como el aumento de la violencia y la represión, y también a causa de la popularización de la música *disco* internacional y su creciente difusión por discotecas rodantes, “...estas escenas decayeron.” (Escobar y Rendón, 2003:105)

Hacia 1980 surgió el grupo de pop-rock Alux Nahual. Esta agrupación empezó tocando versiones o *covers* de canciones de moda, con el tiempo fueron haciendo contribuciones propias, produciendo varios discos de larga duración para el sello nacional DIDECA, en los que incluyeron exclusivamente canciones de los miembros del grupo. En el extremo opuesto, algunos se afiliaron al *heavy metal*, el cual no prosperó a causa de las tensiones sociales del país durante la primera mitad de la década de 1980. A inicios de la década del 1990 empezaron a escucharse grupos de rock alternativo que emulaban las corrientes del rock internacional. De esa época datan los grupos de rock del ambiente estudiantil y las universidades privadas, que llevaron nombres como Viernes Verde, La Tona, Tianmen, y Bohemia Suburbana.

Un caso especial fue el grupo Sobrevivencia, originario de Ixtahuacán, Huehuetenango, que canta tanto en español como también en *mam*, idioma Maya predominante de la región. Estos grupos representan el “rock nacional”, que en contraste con sus precursores de tres décadas antes sí ha contado con apoyos y patrocinios comerciales para la realización de sus conciertos y grabaciones. En los géneros del pop-rock se destacaron Ricardo Andrade y los Últimos Adictos, Radio Viejo y Viento en Contra, entre otros. El grupo Malacates Trébol Shop introdujo el *ska* y otros bailes de moda propios de las fiestas y los eventos juveniles.

Los desarrollos de la música urbana llevaron a los espacios alternativos, algunos de los cuales empezaron a dejar de ser marginales al obtener subsidios de fundaciones y otras organizaciones no gubernamentales para su funcionamiento. Las agrupaciones de rock de la actualidad, como Gangster, Vos tampoco y otras, son conocidas por sectores del ámbito juvenil y estudiantil, quienes siguen sus conciertos y compran sus grabaciones. Los géneros musicales más comerciales hacia inicios del siglo XXI están representados por grupos como la Super Banda Raudales, la Banda FM de Zacapa, Café, Coronobo, La Gran Familia, Los Traviosos, Rana, Tentación, Tormenta, y otras bandas dedicadas a amenizar fiestas. Estas agrupaciones tocan repertorio internacional de moda protegido por los derechos de autor.

## **9.2 Actores y agentes de la industria musical en Guatemala**

Las preguntas que se responden en el presente apartado son: ¿Quiénes son los actores en Guatemala? ¿Cómo trabajan? ¿Qué han hecho? Los actores o agentes más relevantes en la sociedad guatemalteca en lo referente al tema planteado son los compositores, autores, editores, arreglistas, intérpretes y productores musicales, así como también los medios de comunicación y las sociedades de gestión colectiva. A continuación se dan los resultados de lo que estas categorías significan en Guatemala.

### **9.2.1 Compositores**

La categoría “compositor”, según lo observado por el autor, en Guatemala incluye a varias clases de creadores de música. No solamente el compositor formado académicamente, que tiene la capacidad de imaginar estructuras musicales desde las más breves hasta las más extensas para luego plasmar la obra en una partitura —que equivale a un juego de planos en el ámbito arquitectónico— sino también los que trabajan “al oído.”

#### **9.2.1.1 Compositores académicos**

Los compositores académicos con pocas excepciones registran sus composiciones en Guatemala. La formación del compositor académico está diseñada para desarrollar tanto la

imaginación sonora como las destrezas técnicas necesarias para la composición musical. Sobre la base del dominio de la lectura y escritura musicales aprende a armonizar melodías, proveyéndolas de voces adicionales y acompañamientos instrumentales. Esta combinación de voces se extiende con el dominio del Contrapunto y la Fuga, y el estudio y análisis de las formas musicales. El conocimiento de los instrumentos y sus peculiaridades organológicas se complementa con las destrezas de instrumentación y orquestación, realizando partituras para distintos tipos de agrupaciones. Todo esto va de la mano del conocimiento de la evolución musical a través del tiempo que es objeto de la Historia de la música.

En Guatemala, la formación de compositores se dio dentro del marco del sistema de los gremios artesanales heredado de Europa a través de los colonizadores españoles. El niño o joven entraba al aprendizaje por medio de un convenio entre sus padres y el maestro. La formación incluía la instrucción en los rudimentos de la música y el dominio del canto y uno o varios instrumentos. A la vez lo instruía en letras, latín, teología y aritmética. Si el alumno daba muestras de inquietud creativa, el maestro le enseñaba las bases de la composición musical, haciéndolo poner en música villancicos y tonadas, así como también ciertos textos litúrgicos en latín, particularmente los del oficio de vísperas.

Una vez que había desarrollado las destrezas y adquirido los conocimientos que se esperaba de un miembro del gremio musical, el alumno se sometía a pruebas cuya aprobación conducían al grado de “oficial”. Con esto ya tenía la autorización de devengar remuneración por sus servicios como ejecutante en una de las agrupaciones llamadas capillas con las que contaban todas las iglesias de la ciudad de Santiago de Guatemala y de muchas localidades en las diferentes regiones. Solamente algunos oficiales llegaban a ser maestros de capilla, dependiendo de sus habilidades, su liderazgo y su conducta.

La formación de músicos profesionales pasó del sistema de los gremios a las escuelas de música que se formaron en el siglo XIX. Vásquez (1950:170) refiere que hacia 1875 se fortaleció la enseñanza según modelo europeo, con la conformación de escuelas de música militar (Escuela de Sustritos) y de música de concierto y teatral (Conservatorio Nacional). Esta última institución fue el semillero del cual salieron numerosos músicos en el siglo

XX. Algunos compositores también tuvieron la oportunidad de formarse en instituciones de nivel internacional en el exterior. Los compositores de la generación de los nacidos en las décadas de 1930 y 1940 que trabajan actualmente en Guatemala —como lo hicieron sus precursores de siglos anteriores— escriben sus partituras a mano, y las obras quedan en su propio archivo, distribuyendo fotocopias a las agrupaciones para las cuales está pensada la música.

La investigación reveló que la siguiente generación ya recurre a la computadora para generar sus partituras, sirviéndose de programas informáticos especiales como lo son *Finale*, *Music Printer Plus*, *Personal Composer*, *Professional Composer* o *Sibelius*. De este segmento, solamente un número reducido de composiciones han sido registradas como fonogramas u obras originales en las sociedades de gestión colectiva, ya que se trata de música que no “trabaja”, es decir, de creaciones musicales cuyo contenido artístico más complejo no está al alcance de amplios sectores de la población que cotidianamente consume música.

De acuerdo a lo observado, el ejercicio profesional de los compositores académicos en Guatemala en la actualidad presenta una amplia gama de ocupaciones. En vista de que la composición musical no genera suficientes ingresos por sí mismos, algunos incursionan en los ámbitos de la música comercial o popular, la cual tiene más probabilidades de generar ingresos por concepto de regalías. Otros se dedican a la enseñanza y docencia en conservatorios y universidades que poseen departamentos, institutos o facultades de música.

Un tercer grupo está representado por los compositores que también son servidores públicos, formando parte de alguna de las orquestas ya sea como integrantes o como directores, o trabajan en entidades gubernamentales. Solo algunos pocos tienen su situación económica solventada a través negocios familiares u otros ingresos privados. Los compositores de esta categoría, a menudo llamados “clásicos”, son continuadores de una larga tradición de creación musical en el país, que abarca desde las primeras décadas de la colonia hasta el presente, distinguiéndose una amplia gama de estilos y tipos de composiciones propias de la evolución musical de Occidente. Las publicaciones de partituras, artículos y libros en tiempos recientes se han vuelto a valorar estas contribuciones.

Parte de este rescate ha sido la elaboración de grabaciones de estas obras previamente inéditas, que a través del fonograma pueden pasar a formar parte de la cultura viva del país e incluso el ámbito internacional. La Tabla 14 presenta a compositores académicos de varias épocas y los géneros que más han cultivado.

**Tabla 14**  
**Compositores académicos en Guatemala**

<b>Período histórico</b>	<b>Compositor</b>	<b>Fechas</b>	<b>Obras</b>
Renacimiento	Pedro Bermúdez	1556-1605	Obras corales polifónicas
	Hernando Franco	1532-1585	Obras corales polifónicas
	Gaspar Fernández	1562-1629	Obras corales polifónicas
Barroco y Preclásico	Marcos de las Navas	1635?-1710	Cantatas, villancicos
	Manuel de Quirós	1690-1765	Cantatas, villancicos
	Rafael Antonio Castellanos	1725-1791	Cantatas, villancicos, obras sacras
	Pedro Nolasco Estrada	1760?-1804	Cantatas, villancicos
Clásico y romántico	José Eulalio Samayoa	1780-1866	Obras sinfónicas, instrumentales y sacras
	J. Escolástico Andrino	1815-1857	Obras sinfónicas, vocales
	Benedicto Sáenz hijo	1817-1862	Obras sacras
	Indalecio Castro	1839-1911	Obras sinfónicas y sacras
	Luis Felipe Arias	1876-1908	Obras pianísticas, vocales
	Herculano Alvarado	1879-1921	Obras pianísticas
Moderno	Jesús Castillo	1877-1946	Óperas, ballets, oberturas
	Ricardo Castillo	1891-1966	Obras sinfónicas, escénicas
	José Castañeda	1898-1983	Obras sinfónicas, escénicas
	Enrique Solares	1910-1995	Obras sinfónicas, de cámara, pianísticas
	Salvador Ley	1908-1980	Obra sinfónica, de cámara, pianística
	Jorge Sarmientos	1931-2012	Obras sinfónicas, piano
	Joaquín Orellana	n. 1930	Obra coral, experimental
	Rodrigo Asturias	n. 1940	Obras pianísticas, varias
	Enrique Anleu Díaz	n. 1940	Obras sinfónicas, varias
Postmoderno	José Asturias Rudeke	n. 1943	Obras sinfónicas, varias
	David de Gandarias	n. 1952	Obras electroacústicas, pianísticas, experimentales
	Igor de Gandarias	n. 1953	Obras experimentales
	Dieter Lehnhoff	n. 1955	Obras sinfónicas, corales, escénicas, de cámara
	Paulo Alvarado	n. 1960	Obras de cámara, varias
	Gabriel Yela	n. 1974	Obras de cámara, varias
	Hugo Arenas	n. 1975	Obras de cámara, vocales
	Xavier Beteta	n. 1981	Obras pianísticas, varias

**Fuente:** elaboración propia, Guatemala, 2013



Estos creadores han cultivado los géneros musicales propios de los diferentes ámbitos — iglesia, teatro, concierto— de acuerdo a su circunstancia social. Entre los géneros de la música sacra están por un lado la misa, de la cual se distinguen el propio —lo que varía de acuerdo al tiempo del año litúrgico— y el ordinario, que no varía a lo largo del año. Por otro lado están las composiciones destinadas a los oficios de vísperas y maitines, los cuales ya han caído en desuso en la actualidad, así como la música para ceremonias fúnebres y otras liturgias especiales. En el ámbito teatral, es decir la música escénica, se han cultivado los géneros del ballet, la música incidental para obras de teatro habladas, la zarzuela y, en ocasiones, la ópera.

La música de concierto por otro lado se puede dividir en vocal e instrumental. La primera consta de todas aquellas obras en las cuales se cantan letras o textos poéticos, abarcando desde la canción de arte para una voz solista y piano, hasta las composiciones corales para coro de voces blancas, orfeón o coro mixto con o sin acompañamiento instrumental. La categoría de música instrumental incluye la música de cámara, representada por obras escritas desde un instrumento solo, como el piano o la guitarra, y aquellas destinadas a ser interpretadas por diferentes combinaciones de hasta diez instrumentos, como tríos, cuartetos, quintetos, etc. Las agrupaciones mayores abarcan las orquestas de cuerdas, las bandas de vientos y las orquestas sinfónicas. En esta categoría se han abordado los géneros mayores, especialmente la sinfonía, el concierto instrumental para un solista y orquesta, y el poema sinfónico.

#### **9.2.1.2 Compositores marimbistas**

Otra categoría está conformada por músicos prácticos que crean sus composiciones durante el acto mismo de tocar o cantar. En Guatemala han sido especialmente importantes los compositores marimbistas, que crean melodías bailables dentro de cierto género musical, tomando como base canciones anteriores en ritmos y formas comúnmente utilizadas. El análisis del repertorio reveló que a estas pertenecen las formas de la música de salón europea decimonónica, como el vals, la mazurca, la polca, el pasodoble y el *schotis*; las formas bailables norteamericanas de inicios del siglo XX como el *foxtrott*, el *blues*, el *ragtime* y el *two-step*; y finalmente, algunos ritmos o bailes latinoamericanos como el

danzón, la cumbia, el bolero, el tango, el corrido y la guaracha. A esto se suman algunos bailes folclóricos típicamente guatemaltecos, como el seis por ocho, también conocido posteriormente como “guarimba”, y las diferentes variedades de son. (Godínez, 2002:199)

La investigación reveló que el compositor, que como intérprete de la marimba usualmente dispone de un repertorio muy amplio de este tipo de piezas, inventa nuevas variantes en la práctica, a veces sobre la base de una letra. Luego las dota, junto a sus compañeros de la agrupación, de su acompañamiento rítmico y bajo, distribuyendo las funciones melódicas de segundas y terceras voces entre los diferentes registros de la marimba. De esta forma ha surgido un extenso repertorio que es conocido de memoria por las agrupaciones de marimba.

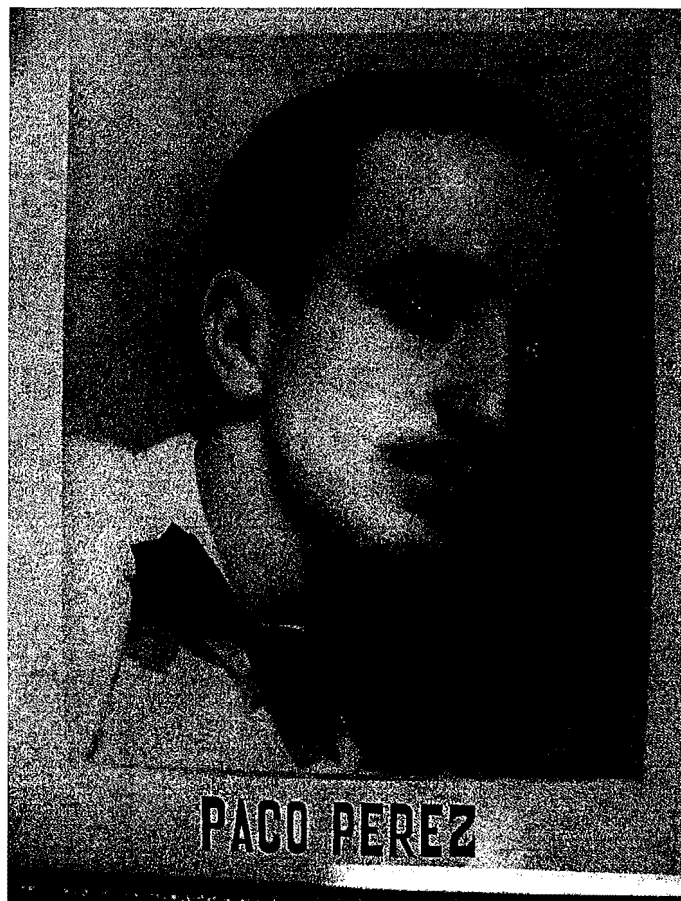
Entre las piezas más antiguas, por poner un ejemplo de longevidad de ciertas piezas del repertorio, está el vals de cuatro números “La flor del café”, de Germán Alcántara, compuesto en 1888. La versión original para piano fue editada por la casa de Oscar Brandstetter en Leipzig, Alemania. Las versiones para marimba surgieron casi de inmediato, siendo memorizadas durante 125 años por generaciones de músicos integrantes de las diferentes marimbas.

Este es el tipo de música que protegió la AGAYC durante sus 55 años de gestión colectiva (1952-2007), y la gran mayoría de miembros de esa asociación pertenecieron a esta categoría creativa. Una de las canciones de más aceptación desde su composición en 1943 es el vals-canción “Luna de Xelajú”, de Paco Pérez (Francisco Pérez Muñoz).

La Ilustración 9 muestra a Paco Pérez en el apogeo de su carrera artística.

## Ilustración 9

Paco Pérez



**Fuente:** galería de la Casa de la Cultura de Quetzaltenango

De acuerdo a los registros de la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes –AEI–, algunas de las piezas que más regalías generan en la actualidad en Guatemala pertenecen a este ámbito, como “Luna de Xelajú”, “La flor del café”, de Germán Alcántara, y varias piezas a ritmo de foxtrott o blues guatemalteco como “Migdalia Azucena” y “Lágrimas de Thelma”, de Inocente Palacios Flores. También varios de los numerosos corridos regionales de José Ernesto Monzón generan regalías regularmente, especialmente “Soy de Zacapa”. Los compositores y sus principales obras se detallan arriba en el presente capítulo.

### 9.2.1.3 Cantautores

Una tercera categoría de creador musical está representada por el cantautor, que crea una nueva canción con letra propia o ajena sobre la base de acompañamientos de patrones de acordes y ritmos que toca en su instrumento, usualmente la guitarra o el piano. El examen de una muestra de este repertorio reveló que también aquí la creación se basa en formas existentes como la balada, el bolero, el blues u otros ritmos y formas de la música popular. El creador de la canción luego la comparte ya sea con sus compañeros de agrupación, quienes colectivamente la arreglan para la plantilla o dotación instrumental y vocal disponible, o puede recurrir a los servicios de un arreglista, que adapta la canción para ser grabada en estudio.

La investigación reveló que la mayoría de fonogramas producidos en Guatemala que se encuentran registrados en las sociedades de gestión colectiva mencionadas, como lo son la Asociación de Autores y Editores –AEI Guatemala– y MUSICARTES pertenecen a este estilo musical. Sin embargo, pocas generan regalías, ya que la preferencia del público de música popular prefiere las canciones norteamericanas, inglesas o españolas que continuamente suenan por la radio comercial.

Entre las excepciones sobresale Ricardo Arjona, cantautor guatemalteco que hizo su carrera en México firmando con la corporación Televisa y se convirtió en el artista de su categoría más importante en el mundo de habla española en la actualidad. Sin embargo, Arjona no está afiliado a ninguna de las sociedades de gestión colectiva en Guatemala, y las considerables sumas que genera su actividad por concepto de regalías por derechos de autor y derechos conexos —por su calidad de compositor, autor, intérprete y últimamente productor— no ingresan a las sociedades guatemaltecas. Tampoco las cantautoras Gaby Moreno y Fabiola Rodas registran sus fonogramas en el país.

Entre los demás cantautores locales que generan regalías en Guatemala están el (ya fallecido) Ricardo Andrade, de la banda Los últimos Adictos, y tres de los integrantes del grupo de pop-rock Alux Nahual —Álvaro Aguilar, Oscar Conde y Ranferí Aguilar— con diversas canciones. Los cantautores y sus obras principales están detallados arriba en este capítulo.

Como se puede observar en los anexos 1 y 2 del presente trabajo, la categoría de compositor está definida en todos los tratados internacionales tanto como también en la legislación nacional, asignándosele los derechos morales y patrimoniales que van con la protección de su obra y su renombre.

### **9.2.2 Autores**

Los creadores de la música pueden ser también autores de las letras. En siglos anteriores, compositores guatemaltecos como Manuel José de Quirós y Rafael Antonio Castellanos y sus discípulos solían recurrir ya sea a los textos litúrgicos en latín o, como afirma Tello (1997), cuando se cantaba en español, a poemas contenidos en poemarios como los de Sor Juana Inés de la Cruz. También podía darse que un poeta proporcionara su poema al compositor para que le compusiera música. En la actualidad también hay casos en el ámbito de la música popular en que las letras para las canciones son escritas previamente por otros, pero predomina la autoría de letra y música por la misma persona. (Tello, 1997:13)

Desde el punto de vista de los derechos, el autor de la letra recibe la misma protección que el compositor, tanto en los tratados internacionales como en la legislación nacional. AEI-Guatemala, que actualmente es la única sociedad de gestión colectiva en el país que protege a autores y compositores, concede la misma protección al autor que al compositor en cumplimiento de la ley vigente aunque, como se demostrará más adelante, esta protección sea más bien teórica por las dificultades que se encuentran en la cobranza de regalías a los usuarios.

### **9.2.3 Editores**

Otro agente fundamental para el tema es el editor. Como se expuso en los capítulos correspondientes y se cita en los anexos al presente trabajo, los fundamentos legales de los derechos de autor y derechos conexos están contemplados en el Convenio de Berna, la Convención de Roma y la legislación guatemalteca correspondiente. De acuerdo a estos convenios, el editor es quien divulga la obra, lo cual puede darse ya sea en forma impresa o

bien en soporte sonoro, o ambas. Actúa de cierta manera como agente, propiciando que la obra “trabaje” y sea interpretada en vivo o reproducida en soporte sonoro lo más posible para obtener presencia en el mundo musical y generar las regalías que prevé la ley.

La investigación reveló que no obstante la existencia de una adecuada legislación al respecto, a menudo no es posible en Guatemala obtener beneficios económicos con esta actividad. En el caso de los descubrimientos de repertorios musicales guatemaltecos de dominio público de los siglos XVI al XIX, por poner un ejemplo, las ediciones de partituras impresas se editan y publican en el Instituto de Musicología “Luis Manresa Formosa” –IMUS– y otras entidades académicas con la aspiración más bien idealista de dar a conocer estas creaciones de la manera más amplia posible, con el objeto de que pasen a formar parte del acervo musical y cultural universal.

Este ideal incluye también el fortalecimiento de la identidad cultural nacional que es consecuencia de la apreciación de la herencia musical propia, a través de las acciones de “...preservar, recopilar, clasificar, estudiar y difundir las expresiones musicales de Guatemala a lo largo de su historia, divulgando la herencia musical guatemalteca tanto en el ámbito nacional como también internacional.” (<http://www.url.edu.gt/PortalURL/> Recuperado 24.02.2013)

#### **9.2.4 Arreglistas**

Para adecuar una canción para su presentación en vivo o para su grabación, es preciso arreglarla, es decir, adaptarla a los medios instrumentales y vocales de los que se dispone o que se quieran usar para la mejor imagen auditiva de la pieza.

En el caso de la marimba, instrumento nacional y agrupación de gran aceptación en Guatemala, se observó que el director es usualmente quien indica a los demás cómo conviene arreglar la composición. Lejos de conformarse con tocar solamente la melodía principal de la canción, la asigna al “Tiple I”, con duplicación a la octava superior de “Pícolo I”, en la marimba grande. La segunda voz se la enseña al “Tiple II” y “Pícolo II”, en la marimba más pequeña llamada “Tenor”; una tercera voz o triplicación es asignada al tercer integrante del instrumento menor, cuya función es comúnmente llamada “Tenor de

marimba”. La función de bajo, a cargo del violón o contrabajo, viene reforzando al “Bajo de marimba”, para luego definir el estilo de acompañamiento rítmico y armónico que corresponde a la función llamada “Centro armónico”. Finalmente, el director-arreglista, que puede ser también el compositor de la pieza, decide el tipo de acompañamiento que ha de tocar la batería. Con este arreglo, memorizado por los intérpretes, la composición está lista para interpretarse indefinidas veces, para lo cual se le busca un título adecuado y evocativo.

La observación participante reveló que en el caso del arreglo de una canción de cantautor ocurre algo similar: el creador cuenta con la asistencia de sus compañeros de banda para proveer a la melodía cantada de un acompañamiento armónico y rítmico adecuado a cargo de la batería y el bajo, así como otras guitarras eléctricas y acústicas, y eventualmente teclados como sintetizadores, órgano eléctrico o piano. En algunos casos, se puede proveer efectos adicionales que sobrepasan la dotación de la banda: el arreglista añade secciones de trompetas, saxofones y trombón, pudiéndose extender a incluir violines y otros instrumentos de arco, hasta incluir una orquesta completa.

En algunos casos, un arreglista puede recurrir a canciones de dominio público (es decir, cuyo compositor falleció hace 75 o más años), elaborando una versión que se ciñe al original pero que presenta a la obra en una luz diferente. Esto puede ser el caso con versiones por ejemplo del mencionado vals “La flor del café”, que fue compuesto originalmente para piano, luego fue arreglado para agrupación de marimba, y eventualmente se arregló para orquesta.

En la presente investigación se encontró que en la legislación de derechos de autor y derechos conexos no existe la figura del arreglista, a pesar de su fundamental importancia. Los músicos que asumen esa función no tienen derecho patrimonial alguno sobre sus trabajos; si perciben alguna remuneración, esto puede darse ya sea como miembros integrantes de determinada agrupación o bien contratados por algún productor o editor. Como ejemplo, para grabar una nueva versión de “Luna de Xelajú”, obra que todavía no forma parte del dominio público, todo arreglista es considerado por la legislación como un

simple usuario, debiendo obtener una licencia y hacer los pagos correspondientes a la sociedad de gestión colectiva.

### **9.2.5 Intérpretes y ejecutantes**

Para poder ser escuchada por el público, cualquier obra musical precisa de uno o más intérpretes que conviertan el texto o la idea original en una obra artística. En el caso de la música clásica, el intérprete traduce la partitura a sonidos, convirtiéndola en una obra de arte elocuentemente presentada. Los intérpretes pueden ser cantantes, instrumentistas o directores de orquesta. En el caso de las sociedades guatemaltecas de gestión colectiva, se encontró que MUSICARTES distingue entre intérpretes y ejecutantes. Los intérpretes son las figuras clave en la interpretación, es decir, la voz principal que da su versión de la obra, así como otros solistas y músicos destacados que contribuyen con su creatividad a la versión interpretada.

Los ejecutantes son miembros de una orquesta, coro u otra agrupación que tocan o cantan su parte musical como integrantes de un todo. El director de orquesta es quien concibe la interpretación conveniente para la obra, coordina los ensayos y orienta a los músicos en cuanto a detalles interpretativos, transmitiendo sus ideas y sugerencias interpretativas tanto verbalmente como a través de un lenguaje gestual y manual específico, desarrollado durante siglos para el efecto. Tanto los intérpretes como los ejecutantes y los directores de orquesta (o de coro) tienen derechos conexos por su labor interpretativa.

### **9.2.6 Productores**

La investigación reveló que el productor de un fonograma o un concierto es quien concibe la idea, planifica el proyecto, consigue los medios económicos, convoca a los artistas (compositores, intérpretes, ejecutantes, arreglistas) y a los técnicos (ingenieros de sonido, luminotécnicos, escenógrafos), supervisa la posproducción y coordina la distribución de los fonogramas. Productor de fonogramas. Su definición legal en Guatemala es la siguiente:



De conformidad con el artículo 58 de la Ley, productor de fonogramas es toda persona individual o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas. (Decreto Ley 233-2003, Art. 20)

La definición legal coincide con lo que se observó en la práctica. Los productores asumen responsabilidades empresariales como también pertenecientes al ámbito artístico y técnico. Entre los productores guatemaltecos de fonogramas sobresalen Giacomo Buonafina, del sello Primera Generación, Jorge Estrada Garavito, de Audio Track, y los productores independientes de los diferentes fonogramas registrados en las cuatro entidades bajo estudio. En Guatemala también hay diversas empresas productoras que se dedican a los espectáculos de artistas extranjeros y nacionales.

### **9.2.7 Público**

Como comunicación, la música se dirige un receptor, representado por el público, integrado por los espectadores que reciben el mensaje visual y/o auditivo emitido por el artista. El público real es el que está integrado por espectadores receptivos a la persuasión, y puede provenir de múltiples grupos sociales particulares. Está integrado por las personas que asisten a un concierto o espectáculo, pagando por su boleto de admisión para presenciar la actuación de determinado artista, si la actuación no fuera de entrada libre. Este público inmediato se compone de individuos que se encuentran en presencia física de la presentación de un intérprete musical, agrupación u orquesta. Tiene contacto visual con el emisor y lo escucha en forma directa, reaccionando a la interpretación por medio del aplauso y otras manifestaciones de aprobación.

También puede ocurrir que en ciertas presentaciones el público cante a coros con los intérpretes, baile o agite los brazos, como se observa a menudo en conciertos populares multitudinarios. En Guatemala se observó que existe un público amplio que asiste a conciertos de música popular de artistas extranjeros que se hallan de gira y son contratados por conglomerados empresariales o compañías productoras. Como ejemplo, Rodríguez (2013) reporta que el concierto ofrecido por Ricardo Arjona el 23 de marzo de 2013 en Cayalá, en la zona 16 de la Ciudad de Guatemala, contó con una afluencia de 80,000 personas que ingresaron gratuitamente para verlo y escucharlo actuar en el enorme

escenario erigido por una empresa embotelladora de bebidas carbonatadas en un extenso terreno baldío del complejo.

Otra locación favorita es Mundo E, entre las aldeas Don Justo y El Pajón, camino a San José Pinula, donde se presentan artistas populares e incluso disc-jockeys internacionales ante públicos multitudinarios que pagan boletos caros para presenciar los espectáculos.

Se observó que los públicos que acuden a conciertos corales u orquestales en el Teatro Nacional (Gran Sala “Efraín Recinos” o Teatro de Cámara “Hugo Carrillo” del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias), o bien en otras localidades como el Teatro del Instituto Guatemalteco Americano IGA, el Paraninfo de la Universidad de San Carlos, ciertas iglesias históricas como la Catedral Metropolitana o La Merced, u otros auditorios tradicionales de aforo más reducido. Cuando la admisión al espectáculo es pagada, la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala

...cobra entre el 3.5% y el 4% de la taquilla a los productores, para distribuirlo —después de descontar el usual 40% al monto cobrado— proporcionalmente entre los titulares del derecho de autor, tanto en el país como en el exterior. (Mendoza 06.04.2013, entrevista personal)

Los públicos mediatos o mediados, al contrario de los inmediatos, se componen de espectadores que perciben comunicaciones por radio, televisión o Internet. No pudiendo contar los asistentes, como es el caso en los públicos inmediatos, para medir el aforo tanto como las actitudes y reacciones de este tipo de público llamado mediato se debe recurrir a encuestas demoscópicas o de opinión pública, *ratings* y comentarios en redes sociales o *blogs*. Entre los medios de comunicación, en Guatemala sobresalen por un lado la radio y la televisión nacionales, mientras por otro se tiene acceso a la programación por cable, por Internet y a través de los nuevos medios.

### **9.3 Medios de comunicación electromagnética en Guatemala**

Los medios de comunicación de difusión inalámbrica —la radio y la televisión— han cambiado la manera en que se difunde y consume la música. Esto fue lo que hizo necesario que se reglamentara lo relativo a los derechos de autor y conexos, iniciando con la Convención de Roma en 1961. Este tratado internacional tuvo repercusiones en las legislaciones de cada uno de los países suscritos.

### 9.3.1 La radio

Históricamente, el primer medio de difusión electromagnética en Guatemala fue la radiofonía a nivel nacional. Uno de los pioneros de la radiodifusión fue Julio Caballeros Paz. (<http://es.scribd.com/doc/50451395/HISTORIA-DE-LA-RADIO-EN-GUATEMALA>. Recuperado 12.07.2012)

La primera emisora fue la TGW, La Voz de Guatemala, establecida en la década del 1930. En un estudio reciente, Koberstein (2000) encontró que varias de las familias industriales de Guatemala establecieron las primeras radiodifusoras y el primer canal de televisión con propósitos de propaganda para sus productos o establecimientos:

La familia Castillo fundó en 1931 la primera radio comercial, Radio Vidaris, como medio de publicidad para la bebida 'Vidaris'. En los años cuarenta, miembros de la misma familia fundaron la emisora Radio Ciros para promocionar el club nocturno 'Ciros'. La familia Herrera participó en las inversiones del primer canal televisivo de Guatemala, Canal 3, fundado en 1956. (Koberstein, 2000:48)

La Dirección General de Telégrafos creó en 1937 la TG1/TG2 Radio Morse, y un año después estableció la primera entre las emisoras departamentales, la TGQ, La Voz de Quetzaltenango. Después de la Revolución de octubre de 1944 surge la mencionada Radio Ciros, que además de música e información incluyó obras dramatizadas. A partir de entonces se desarrollaron programas radiales más elaborados, tanto en lo musical como en lo dramático e informativo.

El mismo autor (Koberstein, 2000) encontró que a partir de la década del 1990 las frecuencias disponibles en el cuadrante fueron enajenadas, alquiladas, subastadas u otorgadas por el Ministerio de Comunicaciones antes de cobrar vigencia la Ley General de Telecomunicaciones. De estas emisoras, 72 son comerciales, difundiendo anuncios y avisos interrumpidos por canciones grabadas o secciones informativas; 59 son religiosas, y 40 son estatales. Entre estas, solamente una, Radio Faro Cultural 104.5 FM del Ministerio de Cultura y Deportes, ofrece extensas franjas de música clásica. La investigación y el monitoreo reveló que esta emisora, que ha sido declarada patrimonio cultural de la Nación,

experimenta frecuentes problemas técnicos debidos a equipo obsoleto y dificultades de carácter administrativo.

Las leyes de Guatemala, específicamente el Artículo 62 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, según lo resume el citado Observatorio de UNESCO, establecen los siguientes derechos para los organismos de radiodifusión:

- a) La fijación de sus emisiones y de sus transmisiones sobre una base física o soporte material; incluso la fijación de alguna imagen o sonidos o imagen y sonidos aislados, difundidos en la emisión o transmisión;
- b) La reproducción de las fijaciones de sus emisiones o de sus transmisiones por cualquier medio, conocido o por conocerse;
- c) La retransmisión de sus emisiones o transmisiones por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocerse; y
- d) La comunicación al público de sus emisiones o transmisiones cuando se efectúe en lugares a los que el público pueda acceder, mediante el pago de un derecho de admisión o en lugares a los que el público pueda acceder para efectos de consumir o adquirir productos o servicios de cualquier índole. Se reconoce una protección equivalente a los organismos o emisoras de origen que realicen sus transmisiones a través de cable, fibra óptica u otro procedimiento similar. ([http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_). Recuperado 05.11.2012)

En este sentido, el anteriormente mencionado estudio de Koberstein (2000) revela que la mayoría de emisoras del país están en manos de siete grupos empresariales que poseen frecuencias y estaciones de radio que han sido adquiridas, como ya se mencionó, por enajenación o alquiler, por subasta, o bien otorgadas por el Ministerio de Comunicaciones antes de entrar en vigor la Ley General de Telecomunicaciones.

La Tabla 15 presenta los grupos corporativos propietarios, sus frecuencias y sus estaciones: por un lado el Estado, la Iglesia católica, y las iglesias evangélicas; y por otro lado cuatro grupos empresariales, a saber: Radio Organización Aliu's; el grupo del empresario Ángel Remigio González; y el grupo Emisoras Unidas.

**Tabla 15**  
**Grupos corporativos, frecuencias y estaciones**

<b>Propietario</b>	<b>Número de frecuencias</b>	<b>Frecuencias FM</b>	<b>Frecuencias AM</b>	<b>Estaciones de radio</b>
Estado	40	26	14	14
Iglesia católica	34	28	6	27
Organización Aliu's	32	27	5	23
Iglesias evangélicas	25	14	11	21
Ángel R. González	22	21	1	17
Emisoras Unidas	22	9	13	19
Radio Corporación Nacional (RCN)	13	12	1	12
<b>Total</b>	<b>188</b>	<b>137</b>	<b>51</b>	<b>133</b>

**Fuente:** Koberstein (2000:162)

Como empresas con fines lucrativos, las emisoras radiofónicas comerciales cobran elevados montos por pautas en tiempos reducidos de emisión.

La Tabla 16 presenta tarifas mensuales por Radio Corporación Nacional por concepto de espacios publicitarios o *spots* de 30 segundos durante cinco meses en sus emisoras en todo el país.

**Tabla 16**  
**Tarifas por *spots* radiales**

<b>Medio</b>	<b>Duración</b>	<b>Spots por día</b>	<b>Spots al mes</b>	<b>Días de pauta</b>	<b>Costo</b>
RCN	30 segundos	6 diarios	120	20 al mes	
Fama	30 segundos	6 diarios	120	20 al mes	
FM 95	30 segundos	6 diarios	120	20 al mes	
Globo	30 segundos	6 diarios	120	20 al mes	
La Red	30 segundos	6 diarios	1,400	20 al mes	
Mia	30 segundos	6 diarios	120	20 al mes	
<b>Total</b>					<b>Q. 541,012.-</b>

**Fuente:** Universidad Panamericana, Grupo de Maestría en Medios de Comunicación 2007-08; tarifas de junio 2008 a enero 2009

Para explicar la cantidad de 1,400 *spots* mensuales de La Red, ha de aclararse que abarca una serie de difusoras pertenecientes a la corporación en varios departamentos del territorio nacional, cada una con su frecuencia asignada. La Tabla 17 ilustra la cobertura.

**Tabla 17**  
**Cobertura de La Red en el interior**

Cobertura de La Red, Radio Corporación Nacional	
Departamento	Frecuencia
Chimaltenango	106.1 FM
Escuintla	93.1 FM
Guatemala	106.1 FM
Huehuetenango	106.9 FM
Jutiapa	105.5 FM
Petén	90.5 FM
Quetzaltenango	91.1 FM
Retalhuleu	106.1 FM
Santa Rosa	105.5 FM
Sololá	101.1 FM
Suchitepéquez	91.1 FM
Totonicapán	91.1 FM

**Fuente:** Radio Corporación Nacional, 2013

De acuerdo a Altamira (2013), la incidencia de la radio en el interior de la República aumenta aún más si se toman en cuenta las radios comunitarias, de las cuales hay un número considerable que difunde en áreas específicas aunque reducidas, operando como cooperativas, o como micro, pequeñas o medianas empresas.

La suma de Q. 541,012.- que presenta la Tabla 16 ilustra elocuentemente los montos que maneja la radio comercial por difusión de *spots* comerciales. Las canciones pertenecientes a los estilos musicales preferidos por el grupo *target* —cuyas preferencias son exploradas por las corporaciones a través de encuestas demoscópicas periódicas— en el fondo actúan como atractivo para que el público mediático no cambie la sintonía y de esa manera permanezca receptivo a los mensajes comerciales o de otra índole que se difunden entre intervenciones musicales. Lo que no se toma en cuenta, a pesar de que lo contempla y exige la ley de conformidad con los acuerdos y convenios internacionales, es el hecho de que las canciones que se emiten por radio están sujetas al pago de regalías por derechos de autor y derechos conexos. Sin embargo, las radiodifusoras no realizan esos pagos, y las

autoridades competentes no les exigen el cumplimiento de esta obligación. Ello se debe, de acuerdo al testimonio de Margarita Mendoza de Cáceres, Directora General de AEI-Guatemala, "...a ciertos compromisos contraídos por los partidos políticos con las corporaciones radiales por otorgárseles tiempo de aire gratuito durante sus campañas." (Mendoza, 2013: entrevista personal). La Tabla 18 especifica las emisoras que difunden por Internet en Guatemala.

**Tabla 18**  
**Emisoras radiales que difunden también por Internet**

<b>Emisora</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Localidad</b>
Radio Faro Cultural	104.5 FM	Guatemala Capital
Radio Cultural TGN	100.5 FM	Guatemala Capital
Emisoras Unidas	89.7 FM	Guatemala Capital
Exa FM	97.5 FM	Guatemala Capital
Kiss FM	97.7 FM	Guatemala Capital
Radio Sonora	96.9 FM	Guatemala Capital
La Marca Reggaetón	94.1 FM	Guatemala Capital
Radio Tropicálida	104.9 FM	Guatemala Capital
La Grande	99.3 FM	Guatemala Capital
Estéreo Salvación	92.3	Guatemala Capital
Estéreo Cien	100.3 FM	Quetzaltenango
Galaxia La Pícosa	88.5 FM	Guatemala Capital
Radio Éxitos	90.9 FM	Guatemala Capital
Explosión Radio	100.7 FM	Guatemala Capital
Alfa FM	97.3 FM	Guatemala Capital
La Chimalteca	101.3 FM	Chimaltenango
La Gigante de Oriente	105.5 FM	Guastatoya, El Progreso
Fabu Estéreo	88.1 FM	Guatemala Capital
Atmósfera FM	96.5 FM	Guatemala Capital
Radio María	103.3 FM	Guatemala Capital

**Fuente:** <http://tunein.com/radio/Guatemala-r100350/>. Recuperado 12.07.2012

### 9.3.2 La televisión

La televisión nacional y local surgió de acuerdo con Barrios (2001) en 1953 en la Ciudad de Guatemala con el primer canal de televisión, Canal 8, identificado por las siglas TGW. Los derechos fueron concedidos por el presidente Cnel. Carlos Castillo Armas a un grupo de civiles y militares que habían formado parte de la “Liberación”, participando en el derrocamiento del Presidente Jacobo Arbenz Guzmán. La primera emisión oficial tuvo lugar el 18 de septiembre de 1955, difundiendo una interpretación del “Padre nuestro” a cargo del cantante Pedro Vargas. En esa ocasión solamente existían unas cuatro decenas de aparatos receptores de televisión en el país, y la difusión de solamente 200 vatios se limitaba al centro de la ciudad capital. La inauguración oficial de las instalaciones del canal, ubicadas en el tercer nivel de la Tipografía Nacional, se verificó el 14 de febrero de 1957. (Barrios, 2001:2)

Barrios (2001) informa que la segunda estación, que fue el primer medio televisivo privado, fue Canal 3, establecido como Radio Televisión Guatemala, S. A. por los empresarios Emilio Barrios Pedroza, Mario Bolaños García, Emile Charles Dubiel, Rafael Herrera Dorión y Jay Wilson. El 15 de mayo de 1956 salió al aire por primera vez este canal, dotado de un transmisor de 5 kilovatios de potencia e identificado por las siglas TGBOL. Este canal dio origen a la televisión nacional abierta, de la cual forman parte actualmente los canales 3, 7 (al aire en 1964), 11 (difundiendo a partir de 1966-1967) y 13 (que salió al aire en 1979 como *Tele Trece* con transmisión a color). Los cuatro canales son propiedad de la empresa mexicana Albavisión del empresario Ángel Remigio González, quien compró el Canal 7 en 1980 y el Canal 3 al año siguiente. (Barrios, 2001:2)

Los canales 11 y 13, que actualmente se denominan respectivamente *Teleonce* y *Trecevisión*, fueron adquiridos por el mismo Ángel Remigio González a mediados de la década del 1980, cuando cayeron en la bancarrota. Con esto queda toda la televisión abierta del país “...en las mismas manos.” (Barrios, 2001:2). En adición a estos funcionó a partir de 1979 el Canal 5, con el lema “Cultural y Educativo”, a cargo del Ministerio de la Defensa y operado por el Ejército de Guatemala. Después de los Acuerdos de Paz del 29 de diciembre de 1996, se sugirió que Canal 5 pasara a ser administrado por la sociedad civil, y subsiguientemente fue cedido, en 2004, por el Presidente Alfonso Portillo a la



Academia de Lenguas Mayas, mientras destinó el Canal 9 al uso del Congreso de la República.

El Canal 21, el primero en operar en ultra alta frecuencia (UHF = *Ultra High Frequency*, en inglés) surge en 1984 con cobertura solamente de la Capital. Forma parte de la cadena internacional Enlace/TBN, y es un canal religioso cristiano evangélico. Lo mismo es el caso del Canal 27 UHF, denominado Canal de Chiquimulilla a partir de 1990 hasta ser adquirido un decenio después por una iglesia protestante. El Canal 31, que estuvo dedicado a la transmisión de programas musicales durante la década del 1990, cambió de dueños en marzo de 2006, adoptando el nombre de Latitud TV. En marzo de 2008 finalmente lo compró el Grupo Azteca, pasando a denominarse TV Azteca Guatemala. Este último grupo empresarial también adquirió la frecuencia del Canal 35.

El Canal 33 UHF, surgido en 2002, pertenece a la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). El Canal 63 es un canal católico, siendo el medio televisivo del Arzobispado de Guatemala. Barrios (2011) informa que Guatevisión, un canal perteneciente al grupo de medios Prensa Libre, empezó a transmitir a partir de 2003. La televisión por cable da inicio en Guatemala en 1984, cuando inicialmente se distribuye por propietarios de antenas parabólicas que reciben la señal de satélites norteamericanos en forma pirata, vendiendo luego la señal por cable a sus usuarios. Seis años después, en 1990, los pequeños distribuidores de señales internacionales adquieren estatus legal, constituyéndose como empresas. Quince años después de los primeros inicios, en 1999, aproximadamente el 75% de los hogares de la ciudad de Guatemala ya tiene servicio de cable. En la actualidad, en Guatemala hay diversas empresas que ofrecen el servicio de televisión por cable. (Barrios, 2001:2)

Ninguna de las tres sociedades de gestión colectiva activas en el país ha logrado que las estaciones de radio o los canales de televisión paguen las cuotas que les corresponden por derecho de autor y conexo. Lester Godínez y Margarita Cáceres coinciden en que esto se debe a que estas empresas conceden tiempo de aire a los partidos políticos durante sus campañas, con lo cual se aseguran la benevolencia del gobierno de turno al no conminar a los medios a realizar los pagos que les corresponde hacer por ley.

La Tabla 19 da un listado de empresas con servicio de televisión por cable.

**Tabla 19**

**Empresas con servicio de televisión por cable**

<b>Empresa</b>	<b>Dirección</b>	<b>Teléfono</b>
ARCALAB	18 Calle 18-60 Zona 12	2473 3174
ASTROVISION	2 Calle y 15 Ave. 2-01 Zona 4, Mixco	2437 6727
CABLE MAGNUM, S.A	Secc T Lote 83 Zona 6, Mixco	2434 8695
CABLE HOGAR LTDA.	25 Calle 2-40 Z.3	2253 6656
CABLE SOL	40 Ave. 16-44 Zona 5	2334 9245
CABLE STAR	19 Ave. 3-20 Zona 7	2474 3006
CABLEVISION	12 Calle "B" 36-24 Z.5, L.65, Novicentro	2335 0852
CONVERGENCE	s/d	2328 2100
CPTV	12 Calle 1-25 Zona 10	2335 3200
DAP	32 Ave. 14-18 Zona 7, Col. San Martín	2434 1155
E.B.R. SISTEMAS	15 Ave. A 3-67 Zona 13	2385 2702
ELECTROCENTRO	9 Calle 4-61 Zona 1	2232 0766
ELECTRONICA CHILENA	8 Ave. 10-24 Zona 1 Nivel 1 Of.101	2251 8438
ENLACE	Boulevard Liberacion 15-86 Zona 13	2361 7626
GALAXI CABLE	12 Calle 23-60 Zona 18, Col. Paraiso 2	2242 9940
INTERCENTRO	2a Ave. 24-68 Zona 3	2472 3718
PINULA VISION	s/d	6641 5711
PROSAT S.A.	15 Ave. A 19-11 Zona 13	2385 2533
RDC (MAS CLARO)	26 Ave. 2-49 Zona 14	2329 8282
RECORD NET Y RECORD TV	40 calle 5-62 zona 8	2440 0376
SATELITES DE GUATEMALA	7 Ave. 9-71 Zona 9	5207 7247
SERVICABLE	s/d	6633 0571
STS	12 Calle Montufar 4-09, Local 5, z. 9	2331 5067
UNISERVICIOS	12 Ave. 5-40 Zona 1, Edificio Gastón	2220 1516
VIDEO CABLE SAN FRANCISCO S.A.	14 Calle 6-00 Zona 6, Mixco, Col. San Francisco 2	2432 2752

**Fuente:** <http://www.deguate.com/directorios/categorias/tvcable.shtml>. Recuperado 10.09.2012

## **9.4 Sociedades de gestión colectiva en Guatemala**

En esta sección se presentan los resultados consistentes en la reducción de los datos cualitativos recabados en entrevistas en profundidad y grupos de enfoque, así como en lo observado en forma participante y no participante. Los resultados responden a las categorías de análisis previamente definidas con el propósito de aprehender el problema objeto de investigación, completándose la información teórica que se ofreció en el Cap. 7.

### **9.4.1 Asociación de Autores y Compositores AGAYC**

Tánchez (1998) informa que la Asociación de Autores y Compositores fue fundada en 1951-52 por un grupo de músicos entre los cuales había artistas populares junto a algunos clásicos. Los géneros principales representados eran la canción popular ligera y la música de la marimba; numerosos compositores contribuyeron sus canciones populares ligeras al repertorio nacional. El análisis musical selectivo realizado para la presente investigación reveló que este tipo de canción está basada en los géneros de música de salón europea, norteamericana y latinoamericana como el vals, la polca, la mazurca, el *foxtrot*, el *blues*, la guaracha y la cumbia, tanto en sus patrones de forma como en los estilos de acompañamiento rítmico que emplea.

Los compositores por lo general también son los autores de la letra, que versa sobre temas amorosos, recuerdos de juventud y cantos al paisaje. La música suele basarse en algún ritmoailable, y los compositores se esforzaban por una expresión sencilla, accesible y agradable. También la música de baile ha tenido una difusión considerable en Guatemala, repertorio al cual han contribuido numerosos músicos, de los que usualmente se mencionan solamente los más difundidos que en su momento tuvieron aceptación masiva y cuyas obras generaron regalías. La mayoría de los compositores guatemaltecos registrados en la AGAYC hasta principios del siglo XXI se dedicaron esencialmente a la crear música de entretenimiento y de baile, ya sea para marimbas u otro tipo de conjuntos.

AGAYC, otrora la entidad encargada de la gestión colectiva de los derechos de autor, después de su desaforo quedó solamente como asociación civil. Sus miembros se reúnen en

la sede de la asociación para socializar en tardes de baile con música de marimba que ellos mismos proveen. Sin embargo, ya no tiene la autorización del Ministerio de Economía para operar como sociedad de gestión colectiva. En 2007, el Ministerio de Economía retiró a la AGAYC la autorización de recaudar y distribuir regalías, basado en señalamientos de mala administración y otras irregularidades pecuniarias derivadas de la negativa de hacer pagos al exterior.

En lugar de distribuir las regalías correspondientes a las entidades representantes de artistas en otros países, como era obligatorio por la afiliación internacional, los directivos resolvieron distribuir los montos entre sus miembros en Guatemala. Esto dio lugar a numerosas protestas del exterior y la subsiguiente cancelación de su autorización por parte de las autoridades competentes de recaudar y distribuir regalías. La entidad quedó funcionando solamente como una Asociación civil, donde algunos de sus antiguos afiliados se reúnen para socializar en veladas de baile con música de marimba. Todavía ofrece servicios médicos, dentales y psicológicos a sus miembros, cuyo número ha disminuido notablemente, de alrededor de 700 que pertenecían a la entidad en 2007 a 140 en la actualidad.

Su antigua función como sociedad de gestión colectiva fue desempeñada a partir de ese año por dos nuevas entidades que surgieron, la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes – AEI –, dedicada a los derechos de autor propiamente dichos y estructurada sobre el modelo de funcionamiento de AGAYC y, en lo relativo a los derechos conexos, la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Musicales – MUSICARTES –.

La investigación reveló que estos cambios generaron cierto malestar entre muchos de los asociados de la antigua entidad, incomodidad que no dejó de percibirse aún años después. Jesús Alvizures, miembro de larga trayectoria de AGAYC, expresó públicamente su indignación frente al desaforo de AGAYC, que él percibió como una acción injusta:

En su momento, AGAYC, Sociedad de Gestión colectiva, fue difamada, acusada de un desfalco millonario por nacionales y extranjeros, lo cual vino a ser una falacia con el aval del Ministerio de Economía; y este retardo se pagó con la participación de una junta interventora al originarse la intervención. La realidad fue que hubo retención de regalías, pero como se fraguaron intereses bien coordinados, estos dieron como resultado la cancelación de la misma el 28-6-2007 por el Registro de la Propiedad Intelectual-Guatemala.

(Alvizures, 2011, en <http://www.lahora.com.gt/index.php/opinion/opinion/cartas-del-lector/3329-agayc-patrimonio-musico-cultural-documento-historico>. Recuperado 29.07.2012)

La culpa la buscó Alvizures en ciertos detractores de AGAYC, incluyendo a miembros del Organismo Legislativo:

Habiendo participado sin elementos de prueba el diputado Mariano Rayo, viene al caso esta referencia porque sus detractores querían de una vez por todas sepultar AGAYC, entre ellas personas que en su seno se formaron e incluso viajaron al extranjero, por medio de esta entidad, a capacitarse sobre Derecho de Autor. (Alvizures, 2011)

Finalmente, Alvizures hizo un llamado al Gobierno y al Congreso de la República, específicamente al Ministerio de Cultura, ya que según él "...es obligación el que velen por éste acervo creativo que es el sentir de la cultura musical del país que la Ley de Derecho de Autor 33-98 y sus reformas 56-2000 erradicó." (Alvizures, 2011). Exhorta a no aceptar esas acciones, argumentando que "...ahora como buenos guatemaltecos debemos de defender y preservar nuestra cultura musical. [...] Las sociedades de Gestión Colectiva son servilismo a intereses extranjeros, según sus dirigentes." (Alvizures, 2011)

No obstante esta protesta, que expresa el sentir de muchos de los miembros de la AGAYC, no hubo mayor reacción pública al llamado. La mayoría de miembros cuya música generaba algunas regalías, aunque modestas, migraron a la AEI, la cual no dudó en asumir las obligaciones sociales correspondientes que se detallan a continuación.

#### **9.4.2 Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala**

A raíz de su insatisfacción con la gestión de la AGAYC, a partir de 2007 se aglutinó un grupo de músicos provenientes del ámbito de la canción popular con la intención de estructurar una organización de gestión colectiva alternativa que fuera más eficaz y eficiente en la recaudación y distribución de las regalías. Dentro de este grupo destacaron el cantautor Francisco "Paco" Cáceres, a quien se unieron algunos integrantes de la agrupación de pop-rock Alux Nahual, específicamente los cantautores Álvaro Rodrigo Aguilar, actual presidente de la asociación, Ranferí Aguilar Schinini y Oscar Conde. Otros miembros fundadores incluyeron a Margarita Mendoza de Cáceres, quien actualmente se desempeña como directora de la entidad.

A ellos se sumaron personalidades como la cantante Gloria Cáceres, el ingeniero de sonido Jorge Rafael Estrada Garavito, quien es el actual director del comité de vigilancia, y numerosos cantautores e intérpretes de música popular del ambiente popular. La entidad ofrece a sus asociados no solamente la protección de sus obras a nivel mundial a través de su condición de miembro de en la Corporación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores –CISAC–, que garantiza convenios de reciprocidad con organizaciones de gestión colectiva a nivel internacional, sino también incentivos de carácter social como atención médica y dental gratuita, talleres para cantautores, un festival de canto y otras actividades culturales propias de su actividad musical popular.

Al ingresar como asociado, AEI-Guatemala proporciona un carné que le identifica como autor y/o compositor guatemalteco. Todos los miembros de AEI-Guatemala gozan de los beneficios de registro y protección de sus obras a nivel mundial, así como del correspondiente pago de regalías. La página de la Asociación consigna que

...el autor/compositor tiene el derecho de recibir las regalías correspondientes a sus obras por concepto de difusión. AEI-Guatemala se encarga de la recaudación y repartición de estas regalías. Los difusores deben pagar una cuota mensual establecida a AEI-Guatemala para que ésta pueda hacer el reparto de regalías tanto a nivel nacional como internacional a través de las sociedades hermanas en otros países. (<http://www.aei-guatemala.org/>. Recuperado 15.11.2012)

En adición a estos servicios, la AEI también ofrece servicios médicos y dentales para el socio, su cónyuge y sus hijos menores de 18 años, contra presentación del carné de asociado. Esto incluye la “consulta, evaluación médica, recetario, órdenes para laboratorio, interpretación de resultados, suturas y aplicación de inyecciones. Estos servicios no tienen costo.” (<http://www.aei-guatemala.org/>. Recuperado 15.11.2012)

También ofrece servicio de laboratorio clínico a precios especiales para el socio. El servicio dental incluye “...evaluaciones dentales, exodoncias simples (no cordales), tratamientos de encías, aplicación tópica de fluoruros, rellenos de amalgama de plata, radiografías, rellenos blancos, pulido de rellenos y limpieza de coronas clínicas.” (<http://www.aei-guatemala.org/>. Recuperado 15.11.2012)

Todos estos servicios se proporcionan sin costo para el asociado, pero si fuera necesaria otra clase de tratamiento, el odontólogo concederá descuentos especiales. Además de estos se ofrecen—únicamente para el compositor asociado, sin hacerse extensivo a su familia— un seguro de vida, la asesoría jurídica en lo relativo a sus obras, y finalmente el servicio funerario.

#### **9.4.3 Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales MUSICARTES**

De acuerdo a lo consignado en su página oficial en Internet, su finalidad es proteger y coadyuvar en la administración de los derechos de autor de sus asociados, cobrando las regalías que les corresponden porque su música suene por la radio o televisión, o bien en lugares públicos. Las obras de los asociados son registrados ante el Registro de la Propiedad Intelectual de Guatemala, defendiéndolas así del plagio o uso indebido. Esto se extiende al ámbito internacional a través de una red de sociedades homólogas en otros países a la que pertenece esta sociedad. La entidad se especializa en defender los derechos conexos de los intérpretes, que incluyen cantantes, instrumentistas, directores de orquesta y productores de fonogramas. Ofrece la protección legal del repertorio registrado por sus asociados y asesora a los mismos en lo referente a sus derechos.

El registro se facilita a través de un sistema electrónico al que pueden acceder los asociados con el usuario y contraseña que se les brinda al pasar a formar parte de la asociación. La sociedad se encarga de repartir las regalías correspondientes a sus asociados una vez realizadas las gestiones de monitoreo para determinar los detalles de la ejecución pública de las obras de los asociados en los ámbitos nacional e internacional. Es asociada constituyente de la Federación Ibero Latinoamericana de Intérpretes –FILAIE–, cuya sede se encuentra en Buenos Aires (<http://www.filaie.org/>), y de la Sociedad de Artistas, Intérpretes y Editores –AIE– de España (<http://www.aie.es/>).

En lo referente a la concesión de licencias de ejecución pública del repertorio de sus representados, éstos se conceden tanto a nivel nacional como internacional. Ello incluye los medios de comunicación (radio, televisión y cable), incluyendo los nuevos medios

(radio en línea, *podcasting* y páginas web con música digital). También colecta y distribuye regalías por la difusión pública en establecimientos, entre los cuales lista:

Bares, discotecas, night-clubs y restaurantes; hoteles, centros recreativos y centros comerciales; productores de conciertos, bailes y espectáculos públicos; salas de cine y teatro; perifoneo y transmisión por hilo musical; empresas y organizaciones con música ambiental; agencias de publicidad y otros. (<http://www.musicartes.org>. Recuperado 20.02.2013)

El dinero recaudado se reparte entre los asociados después de descontar un porcentaje para operación. Acerca de la manera cómo la asociación distribuye las regalías, de acuerdo a su página Internet la asociación

...establece herramientas de registro electrónico, muestro y sondeo del mercado que le permiten llevar una estadística de los montos correspondientes para los titulares de derechos que protege. Los montos son distribuidos proporcionalmente así y según las figuras registradas como titulares de derechos conexos sobre cada obra o interpretación. (<http://www.musicartes.org>. Recuperado 20.02.2013)

La entidad se sostiene del porcentaje deducido de la recaudación por concepto del otorgamiento de licencias, de donaciones de entidades afines, de las contribuciones de sus asociados y finalmente de los ingresos percibidos por su gestión, de acuerdo a sus estatutos y las leyes vigentes.

#### **9.4.4 Asociación Guatemalteca de Gestión de la Industria Fonográfica y Afines – AGINPRO–**

El funcionamiento de la entidad, presidida actualmente por el productor Giacomo Buonafina Aguilar, se basa en el otorgamiento de licencias por la comunicación pública de la música de sus asociados. Siempre que suene la música de algún fonograma y se difunda públicamente, esta reproducción debe contar con la licencia que exige la ley. De tal manera, se otorgan las licencias necesarias a estaciones de radio y canales de televisión, así como también a establecimientos donde se reproduzcan las obras como parte del ambiente musical donde se obtiene algún beneficio económico.



Esto incluye todo tipo de tecnología convencional, como la radio y la televisión, a la vez que también contempla los llamados new media, que están sujetos a licencia en el uso de música protegida en el Internet, el *webcasting* y *simulcasting* y otros procedimientos que continuamente va generando la industria de la tecnología digital. AGINPRO indica profesar su compromiso con la cultura nacional, propiciando el desarrollo de los creadores e intérpretes de la música nacional. Como consigna en su sitio web,

Un porcentaje de la distribución de ingresos por gestión de derechos conexos está destinado a la ejecución de proyectos artísticos y culturales de interés nacional, de igual manera se tiene reglamentado asegurar una distribución decorosa para los productores e intérpretes nacionales que han contribuido con incrementar el bagaje cultural de nuestra producción artística nacional. (<http://www.aginpro.org>. Recuperado 20.02.2013)

Esto incluye la organización de eventos destinados a la proyección de la música nacional y, en colaboración con MUSICARTES, el establecimiento de un sistema de previsión social. En colaboración con esta última entidad, con la cual tiene una alianza estratégica, AGINPRO "...dirige esfuerzos para asegurar a los músicos nacionales el acceso a un sistema de previsión social que honre el valor de sus carreras para la sociedad." (<http://www.aginpro.org>. Recuperado 20.02.2013)

De acuerdo a lo observado por el investigador durante la Asamblea General del 29.05.2013, la Junta Directiva 2013-2014 estuvo a cargo de los siguientes personeros que representan a las diferentes empresas discográficas: Giacomo Buonafina Aguilar, propietario de Primera Generación, presidente; Hugo Rodríguez, representante de EMI de México, S.A. de C.V., vicepresidente; Leonel Hernández, representante de Barceloneta, S.A., secretario; Tomás Rodríguez, mandatario de Warner, S.A. de C.V., tesorero; y Alexander Fallas, representante legal de Sony Entretenimiento de Guatemala, como vocal único. El comité de vigilancia está presidido por Juan Carlos Díaz, representante de UO Producciones, y como secretario Harold Chávez, representante legal de Universal Música de Guatemala, S.A.

El director general es Juan José Cifuentes, el gerente de operaciones Juan Carlos García, con Carlos Pepió a cargo de la recaudación, con la asistencia de la secretaria Johanna Maza y José Donis a cargo de la mensajería y notificaciones. En 2010, las principales acciones de la entidad consistieron en la realización de la asamblea general de activación y la apertura administrativa y contable después de concluido el proceso de actualización ante el

Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía. Ese año, al igual que 2011, se cerró el ejercicio con pérdidas financieras, ya que no se había iniciado la recaudación en pleno.

En 2012 sin embargo la entidad logró dos convenios importantes. El primero fue firmado con la Gremial de Restaurantes de Guatemala GREGUA, a la cual están afiliados 234 establecimientos. El segundo convenio fue firmado con la asociación afín MUSICARTES, para compartir mecanismos de monitoreo y recaudación. A la vez, AGINPRO incrementó su cartera a 338 establecimientos locales que se comprometieron a pagar las regalías que contempla la ley. Esto incluyó 234 establecimientos de la Gremial de Restaurantes de Guatemala, además de 22 restaurantes independientes, 16 cafés y bares, 25 comedores y cevicherías, 18 discotecas y clubes nocturnos y 13 cantinas. Lograron recaudar regalías en 5 espectáculos públicos y un hotel, un centro comercial, una estación por radio en Internet, un perifoneo publicitario y un video cine.

Otras adiciones importantes fueron las cadenas de restaurantes con las cuales la entidad llegó a acuerdos de pago por utilización de fonogramas. La Tabla 20 ilustra las cadenas de restaurantes que firmaron:

**Tabla 20**

**Cadenas de restaurantes que firmaron para pagar regalías por derechos conexos**

No.	Cadena de restaurantes	Establecimientos
1	Pollo Campero	103
2	McDonald's	56
3	Los Cebollines	13
4	Pizza Hut	19
5	Café Barista	13
6	Comdalsa	46
7	Pans & Co.	13

**Fuente:** elaboración propia con datos recaudados en la Asamblea General de AGINPRO (29.05.2013)

Con esta cartera de establecimientos se inició la recaudación de regalías por derechos conexos correspondientes a las casas disqueras asociadas en calidad de editores, por la comunicación pública de sus fonogramas. La gestión de estos derechos se realiza de acuerdo a los artículos 52-61 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos Decreto 33-98 del Congreso de la República. Esta legislación es la que protege en su categoría de Derechos Conexos los derechos patrimoniales de los artistas ejecutantes o intérpretes, como también los que corresponden a los productores de fonogramas.

Las entidades investigadas muestran afinidad en sus fines, pero se diferencian claramente entre sí. AEI-Guatemala, aun intentando crear algo completamente nuevo, se basa en gran medida en la deshabilitada AGAYC, cuya herencia asumió en el rubro de la gestión colectiva. Como su antecesora, se concentra en los derechos de autor, beneficiando a los autores de las letras y los compositores de la música, sin tomar en cuenta a los intérpretes ni a los productores de fonogramas.

En ese sentido la gestión colectiva de esta entidad se complementan teóricamente con la acción de las otras dos entidades, ya que MUSICARTES se dedica a defender los derechos de los intérpretes y los ejecutantes, mientras AGINPRO protege los intereses de las compañías productoras de fonogramas y sus asociados. No obstante, se ha observado que la operación entre las mismas no está exenta de rivalidades institucionales, lo cual en casos en que se traslapan las competencias repercute en la agilidad de las gestiones. En el capítulo 9 del presente trabajo se presentan con más detalle los resultados de la investigación de este aspecto.

La memoria de labores 2013 de la asociación AGINPRO menciona entre los logros estratégicos de ese año la ventajosa alianza con la sociedad de intérpretes MUSICARTES, colaboración a través de la cual se logró reducir costos, fomentando el crecimiento de la gestión de derechos conexos para beneficio tanto de los intérpretes como de los productores musicales. Un nuevo sistema informático de registro de datos y generación de documentos optimizó la gestión. Las inspecciones llevadas a cabo por el Registro de la Propiedad intelectual del Ministerio de Economía en lo financiero y administrativo tanto como en lo legal encontraron positiva la gestión de la organización y no tuvieron reparo alguno.

La recaudación se incrementó considerablemente después del establecimiento de una oficina formal dotada del personal adecuado para las tareas administrativas y técnicas. Se renovaron las licencias de utilización de repertorio musical protegido por parte de cadenas de restaurantes franquiciados como Al Macarone / Piccadilly, Café Barista / Pans & Co., Los Cebollines, McDonald's, Pizza Hut y Pollo Campero. A estos se añadieron las licencias otorgadas a diversas cadenas comerciales como Elektra, Payless Shoe Source y Taco Bell, iniciándose negociaciones con las empresas Café Saúl, Walmart/Paiz y Supermercados La Torre. (Rodríguez, entrevista del 29.05.2013)

En adición a ello, se otorgaron licencias a alrededor de medio ciento de establecimientos pequeños como cantinas y comedores, así como 25 bares y barras show de acuerdo a la reglamentación municipal de la Capital, la cual establece que para obtener licencias de sonido se deben pagar los respectivos derechos conexos. Todas estas acciones llevaron a una facturación anual que rebasó la cifra de Q. 950,000.-, lo cual dejó un fondo de Q. 220,000.- después de la repartición de regalías, triplicando el monto logrado en el año anterior. A raíz de ello, la entidad logró pagar las deudas acumuladas durante los dos años previos.

No obstante a estos avances, se produjeron fricciones con la sociedad autoral AEI. Estas disputas frente a la Dirección de Espectáculos Públicos arrojaron pérdidas de alrededor de Q. 100,000.- para las asociaciones AGINPRO y MUSICARTES. Según el director ejecutivo de éstas, Gonzalo Rodríguez, los gestores de AEI-Guatemala mal informan a los usuarios en forma “probablemente intencionada” que la licencia de AGINPRO “...no sirve o no es necesaria.” (Rodríguez, 29.05.2013: entrevista personal)

## **9.5 Eficacia de las sociedades**

Las categorías de análisis utilizadas en la investigación de los mecanismos de recaudación y distribución en las sociedades de gestión colectiva en Guatemala fueron las siguientes. La categoría “Administración de los derechos de autor” parte de la premisa de que todo autor de una obra intelectual o artística tiene derecho a una remuneración por su trabajo. La

función administrativa de recolectar y distribuir las regalías confiadas a las sociedades de gestión colectiva fue explorada por medio de entrevistas a profundidad y los grupos de enfoque seleccionados entre los miembros. La categoría de análisis “Procesos de recaudación y distribución de regalías” buscó establecer cualitativamente la percepción de los asociados sobre la eficacia y transparencia de gestión. Esta última categoría de análisis se midió a través de los siguientes descriptores: fundamentos legales, y organización, integración y dirección. De la misma forma, se presentan los resultados de las categorías registro, protección, monitoreo, recaudación, y distribución.

### **9.5.1 Fundamentos legales**

Los fundamentos legales de la recaudación y distribución de regalías están dados por los tratados internacionales firmados sobre la materia, así como las leyes guatemaltecas que se refieren a la propiedad intelectual y a los derechos de autor. La investigación estableció el conocimiento de los aspectos legales que tienen los asociados a las diferentes entidades de gestión colectiva. Las tres sociedades de gestión colectiva actualmente activas están afiliadas a la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores – CISAC–, organismo internacional que tiene el mandato de monitorear la distribución de pagos por derechos de autor de las entidades nacionales que lo integran, para asegurarse que estos se realicen correctamente como lo estipulan las leyes y los convenios internacionales.

Las tres asociaciones fueron fundadas con base en el Artículo 113 de la Ley de Derechos de Autor. Si bien los directivos y personeros de las entidades poseen un conocimiento sólido y dominio de los fundamentos legales, los asociados tienden a no preocuparse por esos fundamentos, prefiriendo delegarlos a los administradores, en cuya gestión tiende a haber una confianza generalmente desprovista de espíritu crítico.

### **9.5.2 Organización, integración y dirección**

Toda entidad llamada a administrar los derechos de autor debe estar claramente organizada, asignándose a las diferentes unidades que la componen las tareas específicas

que deberán llevar a cabo en beneficio de sus asociados y de las entidades que han solicitado la protección de obras extranjeras en el país. En cuanto a la integración, se ha de contar con los recursos humanos y materiales necesarios para que los responsables de la junta directiva y de la administración de la sociedad de gestión colectiva pongan en marcha los mecanismos de recaudación y distribución de regalías por concepto de derechos de autor. En lo referente a la dirección, los objetivos de la sociedad de gestión colectiva se logran a través de las líneas directivas decididas por la Asamblea General y la Junta Directiva, puestas en práctica por la Dirección Administrativa, en la cual el personal se identifica con los fines de la identidad para lograr la mayor eficacia y eficiencia.

Las entrevistas se dirigieron a revelar las estructuras organizativas de las entidades. En las tres entidades bajo estudio, se observa la conformación de una Junta Directiva debidamente elegida por los miembros durante una Asamblea General. Las juntas directivas operan a través de la figura de un Director, que en el caso de AEI es Margarita Mendoza de Cáceres, y en el caso de MUSICARTES es Gonzalo Rodríguez. Este último también funge como Gerente de comercialización de AGINPRO, merced a un convenio suscrito por ambas entidades ante el Registro de la Propiedad Intelectual.

En lo referente a la membresía, los prospectivos miembros son atraídos por los beneficios que es ofrecen las asociaciones. Estos abarcan desde la conveniencia de la protección nacional e internacional hasta el disfrute de beneficios sociales y la participación en eventos. Mientras en AGAYC se pagaba una cuota de ingreso, en las nuevas asociaciones no es necesario pago alguno para obtener la membresía. Pero en general, en Guatemala la participación en grupos de profesión como estas asociaciones es relativamente baja. En 2012 fue solamente del 12%, un porcentaje reducido si se compara con la participación en "...grupos comunitarios (28%), grupos relacionados con la escuela de los hijos (46%) [o en] grupos de religión (73%)." (Azpuru *et al.*, 2012:201)

En lo referente al proceso mismo mediante el cual se registran los autores, compositores, productores, intérpretes y sus respectivas obras y fonogramas, se procedió por las categorías de análisis arriba mencionadas, a saber: registro; protección; monitoreo; recaudación y distribución de regalías por derechos de autor y derechos conexos. La

eficacia administrativa fue analizada asimismo como variable independiente. El primer indicador que se sometió a evaluación es el correspondiente a la cabalidad en los pagos por concepto de regalías, sobre la satisfacción de los usuarios. Los afiliados a AEI-Guatemala que reciben regalías mostraron un alto grado de satisfacción, prevaleciendo una actitud de confianza hacia la sociedad de gestión colectiva.

En vista de que los usuarios de MUSICARTES no han percibido aún pagos por concepto de regalías, en este caso no es medible ese indicador. La eficacia administrativa de los métodos de recaudación, descritos por la medición y descripción de los mecanismos de recaudación, fue representada por el número de obras protegidas según la Tabla 21, así como el índice de eficacia de los mecanismos de recaudación y distribución. Esta información se complementó con el contenido de los tratados internacionales suscritos por Guatemala. Se midió asimismo el número de establecimientos que efectúan pagos por derechos de autor, que no llega a superar el 30% de los que clasifican como gravables. Asimismo se estableció la relación entre montos recaudados y montos distribuidos a los autores asociados u obras protegidas, según la Tabla 2 del presente trabajo.

## **9.6 Registro de autores, compositores, productores e intérpretes**

Las preguntas de investigación planteadas para esta categoría estuvieron dirigidas a conocer cómo se obtiene la membresía y de qué manera se registran las obras, interpretaciones o fonogramas en cada una de ellas. De acuerdo al sitio Internet de la entidad (<http://aei.guatemala.org>), para hacerse miembro de la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala se requiere llenar el formulario de aplicación, adjuntando copia del documento de identificación (cédula de vecindad o documento de identificación DPI) y dos fotografías tamaño cédula. No hay cuotas para ingresar a AEI-Guatemala. Se provee un cuadro adicional destinado a consignar los datos biográficos del solicitante. Otro formulario sirve la declaración de los herederos que resultarán beneficiados, siendo necesario autenticar las firmas para darle el peso legal requerido.

Como prueba física y auditiva se debe adjuntar discos de larga duración, casetes o discos compactos con las composiciones, incluyendo "...las carátulas o láminas en las cuales debe aparecer por lo menos una de las obras del solicitante con sus respectivos créditos autorales" (<http://aei.guatemala.org>. Recuperado 15.11.2013). Las copias facsimilares de los documentos se pueden consultaren el Anexo 3 de la presente tesis. La documentación ha de presentarse en la sede de la Asociación, en el Edificio Tívoli Plaza, 6ª calle 6-38 zona 9, 9º nivel, Ciudad de Guatemala. De acuerdo a lo consignado en la citada página, en el caso de que el solicitante sea representante de alguna casa editora o compañía disquera, es necesario presentar copia autenticada del nombramiento de representante legal, así como la lista o catálogo de las obras bajo relación contractual.


Se exige también indicar los porcentajes acordados, y adjuntar copia del modelo de contrato de edición utilizado. El trámite es personal, y debe realizarse en las oficinas de la Asociación. No es posible hacer la gestión en línea, como ocurre con las otras entidades.

Las Ilustraciones 10, 11, 12 y 13 a continuación reproducen los formularios requeridos para el ingreso.



## Ilustración 10

### Requisitos para ingresar a AEI-Guatemala


<p style="text-align: center;"><b>Asociación de Autores, Editores e Intérpretes de Guatemala</b></p> <p style="text-align: right;"> <b>Autores Editores e Intérpretes</b></p> <p style="text-align: center;"><b>REQUISITOS PARA INGRESO</b></p> <p>Lugar y fecha:</p> <hr/> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Dos fotografías tamaño cédula (2 x 3)</li><li>2. Fotocopia Completa de la Cédula de Vecindad</li><li>3. Datos Biográficos (Cuadro adjunto)</li><li>4. Declaración de herederos, con firmas autenticadas (Formato Adjunto)</li><li>5. Adjuntar Discos, Cassettes con contenido de la(s) obra(s), Disco Compacto con sus respectivas carátulas, o láminas donde aparezca incluida por lo menos una (1) de sus obras, con sus respectivos créditos autorales.</li><li>6. Si representa a una editora, deberá adjuntar Copia autenticada de su nombramiento como representante legal y el catálogo de sus obras sobre las cuales mantiene relación contractual, indicando los porcentajes acordados en cada caso. Asimismo, copia simple del modelo de contrato de edición que actualmente utiliza.</li></ol> <p><b>ADICIONAL A ESTO SE DEBERA PRESENTAR:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>- FICHA DE DECLARACION DE OBRA (1 por cada Obra)</li><li>- LETRA DE LAS Obras.</li></ul>
--

INDUSTRIAS LATINGRAF 2331-0795

Esto ha de acompañarse por una relación de la trayectoria del artista, consignando los datos biográficos pertinentes. La Ilustración 11 muestra los datos requeridos.

### Ilustración 11

Datos biográficos requeridos por AEI-Guatemala para ingreso


<b>Asociación de Autores, Editores e Intérpretes de Guatemala</b>		 <b>Autores Editores e Intérpretes</b>
<b>DATOS BIOGRÁFICOS</b>		
NOMBRE DEL AUTOR, COMPOSITOR INTERPRETE		
SEUDÓNIMO		
LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO		
EXPERIENCIAS MUSICALES		
OBRAS MÁS CONOCIDAS		
GRABACIONES		
GIRAS		
PREMIOS		
OTROS DATOS		
_____ Firma _____		_____ No. de Carné _____

INDUSTRIAS LATINGRAF 2331-0795

La Ilustración 12 especifica los datos generales requeridos para solicitar la admisión.

## Ilustración 12

### Solicitud para ingresar como miembro a AEI-Guatemala



## SOLICITUD DE INGRESO

Lugar y fecha: \_\_\_\_\_

**DATOS PERSONALES**

APELLIDOS	NOMBRE	LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO
SEUDÓNIMO	CÉDULA DE VECINDAD	ESTADO CIVIL
DIRECCIÓN DE HABITACIÓN	DEPARTAMENTO	MUNICIPIO
	TEL. HABITACIÓN:	CELULAR:
DIRECCIÓN DE OFICINA	TEL. OFICINA	CORREO ELECTRÓNICO
AUTOR SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	COMPOSITOR SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	EDITOR SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>
INTERPRETE SI <input type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/>	OTRAS DIRECCIONES PARA ENVIAR CORRESPONDENCIA	OBSERVACIONES

\_\_\_\_\_  
Firma del aspirante

DECLARO BAJO GRAVEDAD DE JURAMENTO QUE LA INFORMACIÓN INCLUIDA EN ESTA SOLICITUD Y LOS DOCUMENTOS ADJUNTOS SON CIERTOS Y AUTÉNTICOS. EN IGUAL FORMA DECLARO QUE NO PERTENEZCO A NINGUNA OTRA SOCIEDAD DE AUTORES Y/O COMPOSITORES NACIONAL O EXTRANJERA.


INDUSTRIAS LINGRAF. 2381-0795

En adición a esto, es indispensable presentar una declaración de herederos. La Ilustración 13 reproduce el formulario que ha de llenarse para el efecto.

### Ilustración 13

### Formulario de Declaración de Herederos, AEI-Guatemala

**Asociación de Autores,  
Editores e Intérpretes de Guatemala**



**Autores  
Editores e  
Intérpretes**

## DECLARACIÓN DE HEREDEROS

Yo \_\_\_\_\_ identificado con la Cédula de Vecindad No. \_\_\_\_\_ extendida en \_\_\_\_\_ al ingresar a la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes de Guatemala AEI-Guatemala y en pleno uso de mis facultades físicas y mentales declaro, a través del presente documento, que los beneficiarios de mis remuneraciones por concepto de derecho de autor en caso de mi fallecimiento o ausencia son:

NOMBRES	APELLIDOS	PARENTESCO	DIRECCIÓN	TELÉFONO	%

En consecuencia, serán ellos quienes conforme a los estatutos y reglamentos de la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes de Guatemala AEI - Guatemala, podrán reclamar el auxilio póstumo y demás remuneraciones que por el uso de mis obras y/o interpretaciones se generen.

En la ciudad de Guatemala a los \_\_\_\_\_ días del mes de \_\_\_\_\_ del año \_\_\_\_\_ ( )

Atentamente

\_\_\_\_\_

Firma

En la ciudad de Guatemala a los \_\_\_\_\_ del mes \_\_\_\_\_ del año \_\_\_\_\_ Como Notario DOY FE:

que la firma que antecede es AUTÉNTICA por haber sido puesta el día de hoy en mi presencia por \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ quien se identifica con la cédula de vecindad No. De Orden \_\_\_\_\_ Registro \_\_\_\_\_ y quien a su vez, suscribe junto con el infrascrito notario, la presente acta de legalización de su firma.

\_\_\_\_\_

Firma:

INDUSTRIAS LITÓGRAFICAS 2331-0795

La declaración de obras en sí se realiza en un formulario específico para el efecto, en el cual se consignan las características de las diferentes composiciones.

Para solicitar ingresar a la Sociedad de Artistas de la Música y Obras Audiovisuales – MUSICARTES – la página web provee los formularios necesarios en línea. Puede asociarse, según Gonzalo Rodríguez “...cualquier músico que cante o toque un instrumento musical, ejecutantes de orquestas, músicos acompañantes, intérpretes vocales. También pueden asociarse los directores de orquesta y los productores artísticos/musicales de discos, ostentando los mismos derechos que los intérpretes.” (Rodríguez, 2013: entrevista personal).

El sitio web de la entidad invita al prospectivo solicitante con la siguiente bienvenida:

Si eres músico intérprete o ejecutante, productor musical o director de orquesta y tus grabaciones son o pueden ser difundidas públicamente por algún medio audiovisual o electrónico; te invitamos a afiliarte a esta asociación y hacer uso de los beneficios que provee MUSICARTES y gozar de la protección de tus derechos como artista. (<http://musicartes.org/> Recuperado 20.02.2013)

La gama de especialidades no incluye —como de hecho lo prioriza AEI— las categorías de autor o compositor, sino se enfoca más en el aspecto cubierto por los derechos conexos, definiendo las siguientes categorías en el formulario de aplicación, en línea:

- **Intérprete:** Si realiza interpretaciones musicales como artista principal o primera línea (Grupos musicales, solistas, directores de orquesta, etc.).
- **Ejecutante:** Si trabaja como músico acompañante de intérpretes y directores de orquesta. (Músicos sinfónicos, músicos ejecutantes o de acompañamiento, etc.).
- **Intérprete/Ejecutante:** Si participa con distintas alineaciones bajo una categoría de artista diferente.
- **Productor Musical:** Si participa en grabaciones musicales como director de arte.
- **Director de Orquesta:** Si participa en grabaciones musicales como director de arte. (<http://musicartes.org/RMS/PUBLIC-register.php>. Recuperado 20.02.2013)

El formulario, que debe contener todos los datos solicitados y que deben ser ciertos, bajo la responsabilidad de quien está aplicando, se envía electrónicamente. Al aprobarse la solicitud por parte de los directivos de la entidad, el asociado puede registrar sus canciones y fonogramas, adquiriendo el beneficio de la protección y la administración de sus derechos como integrante de la asociación y su red de contactos a nivel internacional.

De acuerdo a su sitio en el Internet (<http://musicartes.org/representaciones.htm>), la asociación ofrece los siguientes beneficios y servicios a sus representados: la integración a una red internacional de recaudación y reparto de remuneraciones por la ejecución pública de sus obras, la protección legal de su repertorio, la asesoría jurídica en materia de sus

obras registradas y sus derechos intelectuales, el acceso a un sistema de registro electrónico de las creaciones mediante un usuario y contraseña exclusivos, el beneficio de pertenecer a una entidad gremial, y la oportunidad de participar en convocatorias a eventos, producciones, conciertos, festivales y discos que la asociación dirige a sus asociados en colaboración con otras entidades nacionales y extranjeras.

## **9.7 Registro de obras y fonogramas**

Para registrar las obras en la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI, la entidad provee un formulario de declaración de obra, en el cual se establecen datos específicos como la duración en minutos y segundos, la fecha de creación y los derechohabientes. Debe especificarse si la solicitud se hace en calidad de compositor, autor o editor. En un apartado titulado “claves de reparto” se establece el porcentaje de ejecución en vivo y la reproducción mecánica. Se especifica la naturaleza del material que se deposita—disco compacto, casete u otro soporte analógico o digital—y se debe consignar los nombres de los intérpretes, los datos de la grabación, el nombre de la producción, del productor general y del productor fonográfico, así como el año de lanzamiento.

La Ilustración 14 reproduce el formulario de declaración de obras que requiere AEI-Guatemala para registrar la autoría de una obra.

Ilustración 14

Formulario de declaración de obras AEI-Guatemala



DECLARACIÓN DE OBRA No.: \_\_\_\_\_

Minutos	Segundos

Título: \_\_\_\_\_

Género: \_\_\_\_\_

Fecha de creación: \_\_\_\_\_

Derechohabientes		Claves de Reparto	
Profesión CAE	Apellidos y nombre	Ejecución %	Mecánico %

C: Compositor    A: Autor    E: Editor

Material depositado:

Cd: \_\_\_\_\_

Kcl: \_\_\_\_\_

Otro: \_\_\_\_\_

INTÉRPRETE:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Datos de Grabación:

Nombre de la Producción:

Productor Fonográfico: \_\_\_\_\_

Productor General: \_\_\_\_\_

Año del lanzamiento: \_\_\_\_\_

El formulario cierra con un segmento legal en el que se establecen las obligaciones que corresponden al solicitante, a saber: la declaración de que todos los datos consignados son ciertos; la obligación del asociado de notificar posibles modificaciones futuras a la titularidad y a los derechos que se concedan sobre la obra, tales como contratos de edición y otros; la exoneración de toda responsabilidad legal y financiera de AEI derivada de inexactitudes en las declaraciones o incumplimiento de obligaciones contractuales por parte del asociado. También se especifica en este texto que en caso de haber coautoría u otras relaciones contractuales con individuos no asociados a AEI, el asociado recibirá la totalidad de las regalías, debiendo hacer las reparticiones a terceros bajo su propia responsabilidad, exonerando a la Asociación de cualquier responsabilidad derivada de ello. La Ilustración 8 muestra los datos requeridos.

El registro de fonogramas en MUSICARTES se realiza en un formulario en línea. Los datos a consignar son: en el rubro de datos generales, la fecha de registro y el nombre del asociado. Los datos de la obra grabada incluyen los títulos de la canción y del álbum respectivamente, el nombre de la agrupación, así como el medio y el año de publicación. Luego se consignan los nombres del autor de la letra y del compositor de la música, así como los nombres de los intérpretes y sus especialidades. Un cuarto paso consiste en registrar el nombre del productor, que puede ser persona jurídica o individual, eligiendo entre las categorías de productor ejecutivo o asociado.

Para completar el registro, el solicitante debe enviar copia de cada uno de los fonogramas registrados en formato audible, ya sea con sufijo .mp3, .wav u otro de los usuales para archivos de audio. Estos datos son incorporados al repertorio nacional, que se puede consultar en línea, en orden alfabético según el título de la canción.

La Ilustración 15 reproduce el formulario que constituye el último paso en el registro de fonogramas en MUSICARTES.



### Ilustración 15

#### Formulario de registro en línea de fonogramas en MUSICARTES

<b>Declarante</b>	
<b>Nombre Completo:</b>	
<b>email:</b>	
<b>Datos de la Obra Grabada</b>	
<b>Tema o Canción:</b>	
<b>Álbum:</b>	
<b>Grupo/Banda:</b>	
<b>Medio de Publicación:</b>	
<b>Año de Publicación:</b>	
<b>Autores</b>	
<b>Intérpretes</b>	
<b>Productor Fonográfico</b>	

(<http://musicartes.org/RMS/PUBLIC-repertoire.php>. Recuperado 12.04.2013)

---

Al momento de cerrar la presente investigación, la entidad tiene registradas 294 grabaciones de los 153 asociados protegidos y los 18 socios activos de la entidad. De estas grabaciones sonoras, 191 pertenecen a géneros populares contemporáneos, particularmente del rock y afines, y 103 son de géneros livianos y clásicos guatemaltecos y universales, incluyendo música coral polifónica, villancicos, arias y cantatas barrocas, así como composiciones sinfónicas clásicas y contemporáneas (sinfonías y obras concertantes).

(<http://musicartes.org/RMS/PUBLIC-repertoire.php>. Recuperado 12.04.2013)

El texto de los formularios previos para efectuar el registro en línea de los fonogramas se reproducen en el Anexo 4 del presente trabajo.

La inscripción de una obra también se puede hacer directamente en el Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía. De acuerdo al Capítulo VI del Acuerdo Gubernativo 233-2003, Artículo 39, dedicado a las inscripciones en particular, es necesario efectuar un depósito:

La obligación de presentación de una copia de la obra a que se refiere el artículo 108 de la Ley, es asimismo extensiva al solicitante de la inscripción de producciones fonográficas, interpretaciones o ejecuciones artísticas y producciones para radio y televisión, en cuyos casos deberá acompañarse a las solicitudes copias de los respectivos soportes materiales. (Acuerdo Gubernativo 233-2003, Art. 39)

Otros requisitos para el registro e inscripción de las obras, según el Artículo 40 de ese mismo acuerdo gubernativo, consisten en:

a) indicación sobre si la obra es inédita o publicada, originaria o derivada, si es individual, colectiva o en colaboración o cualquier otra clasificación que le resulte aplicable; b) el país de origen, si se tratare de una obra extranjera; c) año de creación o realización, cuando no hubiere sido publicada o divulgada; d) indicación sobre si la solicitud se formula en calidad de autor o titular del derecho, así como del título mediante el cual se adquirió el derecho, si fuere el caso; y e) Tipo de soporte material de la misma o de sus ejemplares. (Acuerdo gubernativo 233-2003, Art. 40)

El que se consideren obras tanto publicadas como inéditas de uno o más autores, le da al decreto una flexibilidad que permite ajustarse a una diversidad de circunstancias. Para las obras musicales específicamente, el artículo 42 especifica:

Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra musical con o sin letra, la solicitud deberá indicar además lo siguiente: a) el género y/o ritmo al que corresponda; b) la partitura, c) si ha sido fijada con fines comerciales o no; y d) cualquier otra información o características que permitan identificar la obra. Si la solicitud de inscripción se refiere a la letra sin incluir la partitura, la solicitud deberá ajustarse a lo previsto para el caso de obras literarias en lo que resulte pertinente” (Decreto Ley 33-2003: Art. 42).

Es importante recalcar que el reglamento exige expresamente la presentación de la partitura. Este último requisito, sin embargo, es obviado tanto por AEI como por MUSICARTES entre la documentación requerida para registro, lo cual a todas luces debilita las pruebas de autoría y originalidad en caso de conflicto.

La siguiente evaluación corresponde a la categoría Registro. La Tabla 21 presenta los resultados obtenidos en el indicador de obras registradas en las dos sociedades de gestión colectiva, correspondientes a los diferentes géneros musicales.

**Tabla 21**  
**Registro de obras en los diferentes géneros musicales**

No.	Sociedad de gestión colectiva	Géneros musicales						
		Marimba	Rock o Pop	Ligera	Reggaetón	Clásica	Comerciales	Otros géneros
1	AEI	6,526 obras sin distinguir el género						
2	MUSICARTES	--	291	23	--	80	--	--
	Total	6,920						

**Fuente:** elaboración propia, Guatemala, 2013

Es importante conocer la cantidad de obras de cada género registradas, como indicador de la preferencia de los consumidores de música nacional en el país. Se nota una predominancia de los géneros populares como el rock o pop y la música comercial sobre la música ligera, la marimba y la clásica. El reggaetón es un género que viene del extranjero, por lo que no se ha registrado en las sociedades de gestión colectiva guatemaltecas, sino viene registrado desde afuera y las regalías que genera son enviadas a su país de origen.

## 9.8 Protección

De acuerdo al Reglamento de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, Capítulo II, Artículo 12 “Derecho de Autor, Condiciones de protección”, Acuerdo Gubernativo No. 233-2003, Reglamento de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos (Guatemala, 9 de abril de 2003),

Las obras protegidas por la Ley son aquellas creaciones originales, susceptibles de ser divulgadas o reproducidas por cualquier medio. La protección que otorga la Ley se concede a las obras desde el

momento de su creación, independientemente del mérito, destino o modo de expresión, pero para que proceda su inscripción y depósito se requiere que hayan sido fijadas en un soporte material. (Acuerdo Gubernativo No. 233-2003: Art. 12)

La Asociación AEI-Guatemala, a pesar de que en su nombre figuran las categorías de Autores, Editores e Intérpretes, protege la obra como creación y a sus creadores, a saber: a los autores y compositores —como lo hacía antes AGAYC— o sea, a los que están sujetos a los derechos de autor. En AEI-Guatemala solamente los creadores —los autores de letras y los compositores de música— están protegidos por el derecho de autor. Los titulares de derechos conexos —o sea los intérpretes, productores, ejecutantes y directores de orquesta— no están protegidos por AEI-Guatemala.

En contraste, la Asociación MUSICARTES protege a intérpretes, ejecutantes, productores de fonogramas y directores de orquesta, es decir, aquellos sujetos a los derechos conexos, pero no a los autores y compositores como tales. De acuerdo al Reglamento de Derechos de Autor y Derechos Conexos, Capítulo III, Artículo 18 “Derechos Conexos, Alcance”, Acuerdo Gubernativo No. 233-2003, “...las interpretaciones, ejecuciones, fonogramas y emisiones se encuentran protegidos en los términos de la Ley, independientemente de que incorporen o no obras protegidas” (Acuerdo Gubernativo 233-2003, Art. 18)

La protección por parte de MUSICARTES se extiende a todo artista afiliado —ya sea intérprete o ejecutante, director de orquesta o productor musical— que realice grabaciones susceptibles de explotación y divulgación por cualquier medio, ya sea audiovisual, digital, televisivo, radial o electrónico. La asociación AGINPRO, aliada estratégica de la anterior por medio de un acuerdo, protege los fonogramas de las compañías disqueras asociadas.

En cuanto a la protección de determinada obra en las diferentes entidades, se encontró que AEI ofrece a los autores y compositores de las obras registradas su protección contra plagio por parte de terceros, y contra malos usos por parte de usuarios. Con ese propósito proporciona asesoría jurídica, en el caso de que los asociados decidan proceder legalmente contra los infractores de sus derechos de autor.

En el caso de MUSICARTES la entidad, que representa legalmente a los titulares de los derechos conexos, otorga licencias de difusión y ejecución pública de sus fonogramas registrados a los usuarios que las soliciten, y gestionan los derechos conexos sobre las grabaciones de sus afiliados. También protege a los artistas pertenecientes a otras sociedades de gestión colectiva con quienes MUSICARTES tenga contratos de representación mutua. La protección consiste en evitar que las obras de sus afiliados sean utilizadas por terceros sin la debida retribución legal.

Con relación a los ámbitos espaciales y temporales que abarca la protección, AEI ofrece protección a nivel mundial, ya que las obras aparecen en una base de datos en el sistema a la cual se tiene acceso universal. La protección dura toda la vida del autor o compositor, y 75 después de fallecido el último coautor. MUSICARTES actualmente tiene su sede en la Ciudad de Guatemala, y su gestión se extiende a todo el territorio de la República de Guatemala.

Las entidades internacionales a las cuales se extiende la protección ofrecida al músico nacional son las que tienen convenios con las entidades nacionales. Entre las entidades con las cuales AEI tiene convenios se encuentran las sociedades de gestión colectiva como SADAYC, de la Argentina, SGAE de España, ASCAP y BMI, de los Estados Unidos, y muchas de sus equivalentes. Sin embargo, la protección se extiende al ámbito mundial aun sin tener convenios específicos, ya que toda obra registrada ingresa a una base de datos a la que tiene acceso toda sociedad de gestión colectiva a nivel internacional. MUSICARTES también ha establecido relaciones de representación recíproca con sociedades de gestión colectiva en otros países, que le permiten extender la protección de sus afiliados a nivel internacional.

## **9.9 Monitoreo**

Existen varios mecanismos de monitoreo de la frecuencia de emisiones de determinado fonograma a través de los diferentes medios. AEI contrató a la empresa de auditoría *Financial Support* para monitorear los locales y establecimientos que hacen uso de música de fondo. El monitoreo constituye solamente un muestreo, ya que sería imposible llevar un registro de todas las obras musicales que se emiten efectivamente. Si bien los negocios

están obligados de reportar sus listas de repertorio, ninguno cumple con ese requisito legal. Según el Artículo 99 de la Ley de Derechos de Autor, todos los locales están obligados a pagar las tarifas, pero AEI solamente ha logrado abarcar un 30%. A los establecimientos que se rehúsan a pagar los montos requeridos, la AEI los lleva a los tribunales y les entabla juicio.

Para la realización del monitoreo diario de utilización pública de las obras musicales protegidas, que se hace indispensable ante la omisión arbitraria e impune por parte de los establecimientos de presentar reportes, existen varias opciones. Una de ellas consiste en disponer de inspectores que visitan los diferentes locales para enterarse de las obras difundidas y reportarlas a la entidad. Al no contar con un equipo de inspectores propios, se puede recurrir a los servicios de una empresa externa, como hizo AEI al contratar a la compañía *Financial Support*. Esta empresa encomienda la tarea de monitoreo a cuatro de sus inspectores, quienes deben realizar visitas frecuentes y sistemáticas a los establecimientos comerciales en cuestión.

Los listados que la corporación presenta cada 120 días a la sociedad de gestión colectiva usualmente contienen entre tres mil y cinco mil composiciones difundidas durante ese lapso. Esa información luego se incorpora a una base de datos internacional de la CISAC, lo cual a la vez sirve de guía a la AEI para realizar los pagos adeudados a los propietarios de los derechos de autor en los diferentes países. Este monitoreo sin embargo no se realiza en forma sistemática, como pareciera. Gonzalo Rodríguez expresó su escepticismo al procedimiento, dando como ejemplo "...el mecanismo de monitoreo consistente en un formulario en el que se listan las obras de autores nacionales." (Rodríguez, 19.02.2013: entrevista personal)

En el caso de un disco navideño producido por dos miembros de AEI por encargo de una cadena de tiendas por departamentos, el informante observó que los interesados reportaban en el mencionado formulario la difusión por el ambiente musical únicamente de sus propias canciones durante la temporada navideña, lo cual presentaba una visión distorsionada de la reproducción que ocurrió en el mencionado comercio. La Ilustración 16

que se reproduce a continuación reproduce el formulario de monitoreo de consumo de música por los establecimientos y locales que utilizan música ambiental grabada o en vivo.

**Ilustración 16**  
**Formulario de monitoreo de AEI-Guatemala**



**MONITOREO DE MUSICA EN EL DEPARTAMENTO DE \_\_\_\_\_**  
**CORRESPONDIENTE AL MES DE \_\_\_\_\_**  
**NOMBRE DEL ESTABLECIMIENTO \_\_\_\_\_**  
**DIRECCIÓN \_\_\_\_\_**

No.	TITULO DE LA CANCION	INTERPRETE (Nombre del Artista o Agrupación Musical)
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		
20		

\_\_\_\_\_  
 NOMBRE, FIRMA Y SELLO DEL ESTABLECIMIENTO

## 9.10 Recaudación

Los mecanismos de recaudación y distribución deberán funcionar según un esquema de transparencia y eficacia administrativa. A nivel nacional la AEI-Guatemala, que es auditada por el Registro de la Propiedad Intelectual del Ministerio de Economía, se ocupa de hacer los cobros respectivos a establecimientos que difunden o consumen música grabada o en vivo. Estas empresas incluyen naturalmente los medios de comunicación masiva como los canales de televisión y las radiodifusoras, pero también las ambientaciones musicales. Los cobros por concepto de derechos de autor son realizados a empresas de diferentes categorías, desde establecimientos individuales como cafeterías, restaurantes, bares y discotecas, hasta combinados de empresas que tienen cadenas de restaurantes.

Se cobra en segundo lugar a los empresarios productores de conciertos y espectáculos en vivo. Las difusoras radiofónicas y los canales de televisión, que legalmente están obligadas a pagar, no lo hacen para no disminuir sus ingresos. La razón de ello es política, ya que los partidos políticos y los gobernantes de turno no desean enemistarse con la radio. Tampoco a la AEI le conviene enemistarse con un medio tan poderoso en la formación de opinión pública. La Ley de Derechos de Autor estipula que la administración de cada negocio consumidor de música debe llevar un registro preciso de las canciones que difunde para enviar la lista diariamente a la AEI con lo cual, según lo expresa Margarita de Cáceres, “...nadie cumple en Guatemala.” (Cáceres, 08.04.2013: entrevista personal)

Alrededor de 95% de la música que se escucha en Guatemala es extranjera y proviene de España, los Estados Unidos, México y de los países centroamericanos. Para conciertos públicos en vivo, la AEI ha fijado otra tarifa, que consiste en el cobro del 3.5% de los ingresos netos por taquilla. Cuando la entrada es libre, no se cobra monto alguno por concepto de derechos de autor. Los montos cobrados en 2011 ascendieron a un total de Q.7,192,516.62 y en 2012 los montos pagados al extranjero por concepto de derechos de autor superaron los 18 millones de Quetzales. En contraste, de acuerdo al presidente de la entidad, Álvaro Aguilar, en 2012 “...se percibió un solo pago del extranjero, por



seiscientos dólares proveniente de Costa Rica para el grupo de rock Alux Nahual.” (Oquendo, 2012:3)

Si los reportes contienen canciones que el sistema no reconoce, es decir piezas que no están registradas, la sociedad de gestión colectiva se obliga a retener los montos por cinco años, después de lo cual se pueden distribuir por partes iguales entre los titulares afiliados. Esto aplica solamente a composiciones de autores vivos o sus herederos, hasta 75 años después de la muerte del creador de la obra. Después de ese lapso pasan al dominio público, y los montos generados ya no se pagan a los deudos, sino a la Tesorería Nacional de Guatemala.

MUSICARTES por su parte otorga licencias de difusión y cobra los montos correspondientes según su tarifario a toda persona o entidad jurídica que haga o desee hacer uso, difusión o explotación de las obras e interpretaciones contenidas en sus catálogos propio y representado. Esto incluye radiodifusoras, canales de televisión, corporaciones de medios, hoteles, bares, discotecas, gimnasios, centros comerciales y recreativos, colegios, agencias de publicidad y en general todo aquel que utilice de alguna manera las grabaciones registradas.

Con respecto a las tarifas que aplican para la utilización de obras registradas y protegidas como fondo musical en establecimientos, se encontró que la tarifa se basa en el monto del salario mínimo de un día de trabajo, lo cual en 2013 es de Q. 71.40. AEI ha definido la Unidad de Derecho de Autor –UDA– como Q. 71 exactos. Se basa en la utilización real por parte de los establecimientos, y el cálculo sobre el salario mínimo diario está calcado de las prácticas usuales en México y los países centroamericanos. (Cáceres, 08.04.2013: entrevista personal) Sobre esa base la AEI calcula el monto adeudado por el establecimiento donde se utilicen las obras protegidas, de acuerdo a su afluencia de público. Como ejemplo, un local con veinte mesas en el que se reproduzcan canciones protegidas a través de la reproducción de discos compactos, la difusión a través de un *iPod* o de una computadora con bocinas de amplificación, debe pagar un monto equivalente a 6 UDA mensuales, es decir Q426.-. Estos montos son proporcionales a la capacidad de aforo de cada establecimiento.

MUSICARTES y AGINPRO, entidades que en virtud de un convenio comparten la gestión de cobro y distribución de regalías, negociaron una tarifa global con empresas que poseen cadenas de restaurantes. Esas negociaciones llegaron a fijar el monto de Q. 117.- mensuales por establecimiento (i.e., Q. 100.- + IVA + 5% de inflación anual). Estas tarifas se negociaron con las cadenas de restaurantes de Pollo Campero, Barista y Pans, por un lado, y con los establecimientos McDonalds, Al Maccarone y Piccadilly (Rodríguez, 19.02.2013: entrevista personal).

La Ilustración 17 en la página siguiente reproduce la publicación en el diario oficial, Diario de Centroamérica, de las tarifas autorizadas a AGINPRO, con fecha 25 de noviembre de 2010.



representados en las obras registradas en cada una de las sociedades de gestión colectiva. La variable dependiente con sus cuatro descriptores, abarcó los siguientes indicadores: número de obras protegidas, número de compositores locales beneficiados, monto en Quetzales distribuido, grado de satisfacción de los compositores asociados, grado de satisfacción de las instituciones internacionales beneficiadas, número de establecimientos que efectúan pagos por derechos de autor, y la relación entre montos recaudados y montos distribuidos a los autores asociados u obras protegidas.

### **9.11 Distribución a afiliados nacionales**

Para poder recibir regalías por concepto de derechos de autor de AEI, es indispensable ser miembro de la asociación y haber registrado las obras en cuestión según los procedimientos usuales. Si no se es miembro, las regalías generadas por su obra se conservan por cinco años antes de que el monto pase a la Tesorería Nacional. El Reglamento de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos define “regalías” de la siguiente forma:

Para los efectos de la Ley y de este Reglamento, se entiende por regalías la remuneración económica generada por el uso o explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones, fonogramas o emisiones en cualquier forma o medio. Las regalías por ejecución, exhibición o representación pública de obras literarias y artísticas se generarán en favor de los autores y titulares de derechos conexos, así como de sus causahabientes, cuando éstas se realicen con fines de lucro directo o indirecto. (Decreto Gubernativo 233-2003, Art. 28)

MUSICARTES distribuye los montos que recaude por concepto de derechos conexos a sus miembros que tengan sus fonogramas debidamente registrados en la base de datos de la sociedad de gestión colectiva. Esta última entidad dispone de herramientas de registro electrónico, muestreo y sondeo del mercado que le permiten llevar una estadística de los montos correspondientes para los titulares de derechos que protege. Los montos se deberán distribuir proporcionalmente. Desde luego, solamente se protegen los artistas afiliados y las grabaciones registradas. La Ley prevé que “...el pago de regalías al autor, a los titulares de derechos conexos y a sus causahabientes se hará en forma independiente a cada uno de quienes tengan derecho según la modalidad de explotación de que se trate.” (Decreto Gubernativo 233-2003, Art. 29)

No obstante, la entidad no ha entrado en la fase en la que puede distribuir regalías a titulares guatemaltecos de derechos conexos. En el rubro de derechos de autor, según AEI entre los pocos compositores guatemaltecos cuyos herederos sí cobran regalías por concepto de derechos de autor por la popularidad y la frecuencia de emisión de sus obras están Gumersindo Palacios Flores (por sus obras “Migdalia Azucena” y “Lágrimas de Thelma”), Paco Pérez (por el vals-canción “Luna de Xelajú” y la guaracha “Chichicastenango”), Domingo Bethancourt (por la mazurca “Ferrocaril de los Altos” y otras), y José Ernesto Monzón, por sus corridos regionales como “Soy de Zacapa”. Entre los compositores vivos destacan Guillermo de León Ruiz y Mario Tactic, y entre los grupos musicales actuales las bandas “Malacates Trébol Shop”, “Gangster”, “Radio viejo”, “Vos tampoco”, “El tambor de la tribu” y “Alux Nahual”.

## 9.12 Pagos al exterior

La Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI recauda alrededor de un millón de dólares anuales, pero según Margarita de Cáceres este monto debería de ascender un millón mensual, o sea US\$ 12 millones anuales. Los pagos se hacen a entidades afines en el extranjero, como BMI y ASCAP. De los pagos, 60% se va al extranjero y 40% se queda en la Asociación. De los 40% que se quedan en la AEI, 30% son para funcionamiento, y 10% se destina a los beneficios sociales, como lo presenta la Tabla 22.

**Tabla 22**  
**Porcentajes retenidos y pagados por AEI-Guatemala**

Regalías para los autores con piezas registradas	60%
Costos administrativos de la AEI	30%
Seguros de vida, médicos, dentales y funerarios de los 432 asociados	10%

FUENTE: elaboración propia (Guatemala, 2013) con base en información de AEI, 2013

Para la utilización en los medios, es decir radio y televisión, la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI aún no tiene recaudaciones que reportar, por las razones arriba indicadas. En el rubro de la música de fondo en establecimientos y restaurantes, casi la totalidad de lo recaudado es para pagar regalías por derecho de autor en los países de

donde proviene la música comercial, en este caso principalmente de los Estados Unidos de América, México y España. La música guatemalteca, según indican los personeros y también los autores, compositores, productores e intérpretes, suena muy poco, aún en Guatemala.

El monto que se paga a los afiliados varía de acuerdo a la situación de utilización de la obra. Para conciertos, se estipula un 3.5% a 4%. Si por ejemplo se da un concierto para 300 personas a Q. 100.- el boleto, los ingresos brutos son de Q. 30,000.- De estos, el empresario debe pagar a AEI el 4%, o sea Q. 1,200.- De esta suma, AEI se queda con el 40%, o sea Q. 480.-, y el restante porcentaje de 60%, es decir Q. 720.-, se distribuye por partes iguales entre las obras contenidas en el programa. Si en el concierto se interpretaron 24 composiciones, eso resulta en Q. 30.- para el compositor de cada una de las obras, si se presentaron 12 obras, a cada una corresponde Q. 60.-. Ambos montos resultan a todas luces escasos para remunerar el trabajo del artista creador.

MUSICARTES también reparte lo recaudado por concepto de regalías —en este caso correspondientes a los derechos conexos y no los derechos de autor, los cuales están a cargo de AEI— entre los propietarios de las obras protegidas, ya sea directamente o a través de otras sociedades de gestión colectiva que representa. Igual que AEI, del monto total recaudado resta un porcentaje de ley que le permite realizar su gestión y promoción (30%) y programas de asistencia social (10%).

En Guatemala, a pesar de las leyes nacionales y los tratados y convenciones internacionales vigentes, algunos consideran que no se deberían hacer pagos al extranjero por derechos de autor, sino que el dinero debería quedarse en el país y distribuirse entre los artistas nacionales. Como ejemplo, el Director de Espectáculos Públicos del Ministerio de Cultura y Deportes a partir de abril de 2012, Pablo Cristiani, considera que la sociedad de gestión colectiva AEI “...le quita dinero a los empresarios nacionales para darlo a entidades internacionales que funcionan bien en países grandes, pero Guatemala no tiene una economía para esto.” (Oquendo, 2012)

Cristiani, quien como intérprete vocalista de varias agrupaciones de música tropical está registrado en MUSICARTES, aboga por otra opción, en las que los pagos por derechos de

autor no salgan del país, sino sean distribuidos entre los artistas nacionales. Sin embargo, esta postura hace caso omiso de los tratados internacionales que obligan al país a cumplir con las obligaciones asumidas con la firma de los tratados. No debe olvidarse que esa fue precisamente la razón por la cual el Ministerio de Economía retiró la autorización de recaudar y distribuir regalías a la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC en 2007.

En la sección correspondiente a la metodología cuantitativa del Capítulo 2 “Metodología y Fuentes” de la presente disertación se establece el método que se siguió para someter a un análisis los datos obtenidos en el instrumento de medición en forma de encuesta que se aplicó a una muestra de población afectada o beneficiada por la gestión de derechos de autor y derechos conexos en Guatemala. Parte de dichos procedimientos estadísticos a través de los cuales se cumplió con los objetivos de la medición cuantitativa son la medición en la Escala de Likert y las medias aritméticas resultantes.

Se procedió a efectuar los análisis de correlación de los indicadores de la eficacia de la gestión que se observa en las sociedades de gestión colectiva, tanto la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala, así como las sociedades MUSICARTES y AGINPRO. Dichos indicadores son respectivamente la cabalidad en los pagos de regalías y la eficacia administrativa. Luego se enfocaron los análisis de los indicadores de la recaudación efectiva, que están representados respectivamente por la medición de los montos, la eficacia de los mecanismos, la recaudación y la distribución de las regalías por concepto de derechos de autor de obras musicales. A través de los análisis de varianza se hizo posible establecer si existen diferencias significativas entre los diferentes procedimientos de recaudación y distribución de regalías bajo estudio. El nivel de significancia aplicado, que es del 5%, resulta en un grado de confianza de 95%.

# Capítulo 10

## Conclusiones y recomendaciones

El objetivo general de la investigación de evaluar la situación de los derechos de autor y conexos en materia musical tanto en el ámbito legislativo como en relación a las sociedades de gestión colectiva en Guatemala, se cumplió con base en lo demostrado con relación al grado de cumplimiento de las leyes nacionales y los tratados internacionales. Los objetivos específicos incluyeron la interpretación de la actual regulación legal y administrativa de la actividad cultural y comercial de la creación y difusión de obras musicales. En adición a ello se contrastaron las posturas de los miembros afiliados a las diferentes sociedades de gestión colectiva. Se conoció y analizó la función de las sociedades y la relación que tienen entre sí, evaluando el estado de la producción musical desde el punto de vista de los derechos de autor y conexos. Con base en lo encontrado se sacan a continuación una serie de conclusiones y se plantean recomendaciones de enmiendas y mejoras al actual sistema de recaudación y distribución de regalías.

Los elementos estudiados para responder las preguntas de investigación abarcan todos los aspectos desde los tipos y géneros de música cultivados y consumida en Guatemala, incluyendo los actores que intervienen en el hecho musical y los medios de comunicación que la difunden, hasta la las sociedades de gestión colectiva que se encargan de la protección de las obras según lo estipulan las leyes nacionales y los tratados internacionales.

### 10.1 Conclusiones

- 10.1.1 El rubro más extenso de música cultivada en Guatemala es el de la música popular. La música popular de raíz folclórica está representada por la marimba, agrupación instrumental que reúne en sí a intérpretes tanto como a compositores. Entre los



géneros populares también predomina la música ligera vocal, representada por la canción en sus varias modalidades. Se distinguen aquí la canción regional así como la popular ligera, la de protesta y la canción infantil. En adición a estos géneros propios de la vida musical del país, en la actualidad predominan estilos populares internacionales de corte comercial como el rock y afines, introducidos hace cuatro décadas y difundidas masivamente por las estaciones de radio comercial. Un segmento de música instrumental cultivado asiduamente hasta la actualidad está representado por las marchas fúnebres de las procesiones de la Cuaresma y Semana Santa. El acervo de obras pertenecientes a los géneros musicales clásicos cultivados en Guatemala ha sido enriquecido sustancialmente por descubrimientos aportados por la investigación musicológica reciente. A pesar de sus cualidades estéticas y formativas, tanto las obras instrumentales como las vocales son las menos representadas en cuanto a creación, producción y consumo. No obstante la riqueza y variedad de la música guatemalteca de todos los estilos y géneros su difusión es escasa, aún dentro del país.

10.1.2. Entre los actores y agentes en la industria musical del país se identifican diversas categorías. En primer término se encuentran los creadores de la música. Estos incluyen a los compositores académicos, dedicados a la música clásica o erudita, tanto como a los que componen para la marimba, así como los cantautores, activos en el ramo de la canción en sus diferentes variantes. En la creación y preparación de la música intervienen además los autores de las letras, los editores que publican la música y letra en diversos soportes, los arreglistas que adaptan y preparan la música original para interpretación y grabación por agrupaciones específicas, los intérpretes y ejecutantes que cantan y tocan las obras y los arreglos, y los productores, que hacen posible la producción y distribución de los fonogramas. La legislación prevé compensaciones para todas estas categorías con excepción de los arreglistas, quienes suelen trabajar en relación de dependencia o también por proyecto. En el otro lado del espectro se encuentra el público, que reúne a los escuchas de la música tanto en representaciones en vivo como en grabaciones y fonogramas. El público, como receptor del mensaje emitido por los compositores, autores, arreglistas, directores e intérpretes, es capaz de descifrar los códigos de

elemental y moderada complejidad, reduciéndose el número de escuchas con la capacidad de comprender la música clásica o erudita.

10.1.3. La difusión electromagnética de las obras musicales está a cargo de los medios de comunicación. En Guatemala están representados por la radio y la televisión, que cuentan con radiodifusoras y canales a través de los cuales se difunden los fonogramas ya sea por sí mismos o como parte de programas audiovisuales. A estos medios se suman en la actualidad los nuevos medios electrónicos asociados al Internet. Es en este rubro que las sociedades de gestión colectiva deben incrementar su eficacia, para lograr que tanto las emisoras radiofónicas como los canales de televisión cumplan con los pagos que señala la ley. De la misma manera, se deben encontrar mecanismos para la recaudación de remuneraciones por concepto de derechos de autor y derechos conexos de la música que se difunde por las diversas modalidades del Internet.

10.1.4 La gestión de los derechos de autor y derechos conexos que exigen los tratados internacionales está delegada a las sociedades de gestión colectiva. La más antigua entre estas es la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC, la cual perdió la autorización de recaudar y distribuir montos por concepto de derechos de autor y conexos. Esta función la ejercen en la actualidad tres entidades que se enfocan en distintos aspectos de la producción musical. La Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI se concentra en los derechos de autor en sí, protegiendo a compositores y autores. Los intérpretes por otro lado están protegidos por la asociación MUSICARTES, entidad dedicada a la protección de los derechos conexos. Los derechos de los productores están protegidos por la Asociación Guatemalteca de Industrias Productoras AGINPRO, cuyos miembros son los principales sellos disqueros internacionales y nacionales que operan en el país. Mientras AGINPRO y MUSICARTES tienen un convenio de cooperación, la relación de AEI con estas asociaciones no es del mismo nivel, observándose fricciones institucionales debidas a rivalidades en la captación de carteras.

10.1.5 La eficacia de la gestión de las sociedades ha sido variable. Mientras la más antigua de ellas fue desautorizada por las autoridades estatales por su insuficiencia administrativa, las tres de reciente fundación muestran un aumento sostenido en su capacidad de gestión. En vista de que los fundamentos legales están dados por las leyes nacionales orientadas en los tratados internacionales, las sociedades de gestión colectiva cuentan con una base jurídica clara que les exige operar dentro de los parámetros establecidos para cumplir con su función específica. En los mecanismos establecidos para la organización, integración y dirección de cada una de ellas se nota un incremento en la eficacia, a pesar de que su ámbito de acción aun no es tan amplio como para abarcar todos los aspectos de la protección de los derechos de autor y conexos que son su propósito de gestión. Aún quedan numerosos establecimientos comerciales a los cuales se debe exigir los respectivos compromisos de pago de regalías por el uso de los repertorios registrados.

10.1.6 El registro de autores, compositores, productores e intérpretes tanto en AEI-Guatemala como en MUSICARTES es por formularios físicos o electrónicos, en los cuales se consignan los datos personales y de los herederos. Para hacerse miembro de MUSICARTES la página del Internet provee los formularios en forma electrónica. La membresía en AGINPRO está reservada a los sellos disqueros nacionales e internacionales, así como productores independientes del país. Sin embargo, no existe una base de datos que ponga a disposición de los usuarios la información sobre las obras, sus compositores y autores, sus arreglistas e intérpretes, así como sus productores.

10.1.7 El registro de obras en AEI se completa llenando formularios y adjuntando material de soporte como partituras (solamente para música instrumental), letras, grabaciones y copias de carátulas donde conste la autoría de quien registra la composición. En el caso de MUSICARTES y AGINPRO, los formularios son electrónicos, debiéndose enviar copias físicas de los discos compactos para su registro. El reglamento exige expresamente la presentación de una partitura. Este último requisito, sin embargo, es obviado tanto por AEI como por MUSICARTES

entre la documentación requerida para registro, lo cual debilita las pruebas de autoría y originalidad en caso de conflicto.

10.1.8 La protección que proporcionan las sociedades de gestión colectiva consiste en evitar que las obras de sus afiliados sean utilizadas por terceros sin la debida remuneración que previene la ley. Mientras los autores y compositores como titulares del derecho de autor están protegidos por AEI-Guatemala, los intérpretes y productores como titulares de los derechos conexos están protegidos por MUSICARTES. La entidad AGINPRO se encarga de la protección de los repertorios pertenecientes a sellos disqueros internacionales y nacionales, así como productores independientes del país. A esta protección de carácter jurídico y mercantil se suman beneficios sociales para los afiliados, que incluyen seguro médico y dental y funerario. La protección jurídica y mercantil no llega a cubrir enteramente la defensa de los asociados por uso o mal uso de las obras registradas en la emisión radial y televisiva, así como en el uso de la música en avisos comerciales. Otro problema que no han logrado erradicar es la piratería.

10.1.9 Una forma de constatar cuántas veces ha sido difundida determinada canción es a través del monitoreo. Con el propósito de recabar esta información, AEI-Guatemala emplea los servicios de una empresa de investigación de mercado para realizar un muestreo de canciones que se reproducen en los locales comerciales de las diferentes categorías. Sin embargo, este sistema no refleja con exactitud la frecuencia de emisión o reproducción de determinada canción. Por ello, los negocios tienen la obligación de reportar las listas de reproducción, con lo cual no cumplen.

10.1.10 La recaudación se realiza con apego a tarifarios establecidos por cada una de las sociedades de gestión colectiva. Estos se basan en criterios cuantitativos aplicables a las características de los usuarios, como la afluencia de público, clientes o comensales y la extensión del local en cuestión. A ello se añaden los criterios que aplican para presentaciones en público como conciertos y recitales. No obstante, la mayoría de espectáculos de artistas internacionales como

nacionales no realizan los pagos previstos en los tarifarios de las diferentes entidades.

- 10.1.11 En cuanto a la distribución de regalías a afiliados nacionales, de los compositores nacionales y sus herederos, solamente un grupo muy reducido de compositores y bandas de música perciben regalías por la utilización de sus composiciones. La gran mayoría de autores, compositores e intérpretes no percibe pago alguno.
- 10.1.12 Alrededor de 95% de la música que se escucha en Guatemala es extranjera. De los pagos que recaudan las sociedades de gestión colectiva, 60% se va al extranjero y 40% se queda en la Asociación. De los 40% que se quedan en la AEI-Guatemala, 30% son para funcionamiento, y 10% se destina a los beneficios sociales de los asociados. La música guatemalteca cuenta con muy poca reproducción y difusión, aún en Guatemala.

## **10.2 Recomendaciones**

- 10.2.1 Se recomienda proponer una política pública para lograr la difusión obligatoria por parte de los medios de un porcentaje de música nacional en su programación habitual. A través de la inclusión del estudio de repertorios de creadores e intérpretes nacionales en los planes de estudio del Ministerio de Educación se reforzará la acción educativa en las escuelas nacionales, municipales y privadas.
- 10.2.2 Se recomienda modificar la legislación vigente para que se incluyan regulaciones respecto a la inclusión de la figura del arreglista como uno de los agentes principales en el proceso de comunicación musical. Asimismo, se debe revisar los currículos de estudios musicales tanto a nivel público como privado para educar al público hacia una mayor capacidad de recepción y apreciación de estilos musicales. Con esto se logrará un renovado impulso a la creación e interpretación musicales, y a una notable ampliación de la cultura del público guatemalteco.

- 10.2.3 Es imperativo que las sociedades de derechos de autor y derechos conexos logren que los medios de comunicación realicen los pagos que les corresponden, según tarifas oportunamente negociadas. Con este propósito se debe llegar a acuerdos con las emisoras y los canales, aclarándoles que los pagos que hacen en realidad se cargan a las tarifas que ellos mismos cobran a sus anunciantes. De esa manera se logrará que las administraciones de los medios cambien su visión y su cultura con respecto a estas obligaciones legales, dejando de percibir los desembolsos de ley como pérdidas.
- 10.2.4 De la misma manera como existe un convenio de cooperación y asistencia recíproca entre las entidades MUSICARTES y AGINPRO, se recomienda que la entidad AEI-Guatemala negocie y firme acuerdos con estas dos últimas, para evitar las fricciones debidas a las rivalidades surgidas en la captación de carteras. De esta manera se logrará que la acción de las tres entidades sea complementaria para beneficio de los asociados nacionales e internacionales, garantizando el cumplimiento de los acuerdos y las leyes vigentes.
- 10.2.5 Se recomienda que las tres entidades hagan a un lado sus diferencias y unan esfuerzos para lograr captar las carteras representadas por establecimientos comerciales que usan los repertorios musicales para captar o atender clientela. Entre estas tienen especial importancia las empresas difusoras radiales y televisivas, que a la fecha no han logrado las sociedades de gestión colectiva que cumplan con sus obligaciones legales con respecto al pago de regalías.
- 10.2.6 Es recomendable que se establezca una base de datos compartida y de acceso público entre las tres entidades que se dedican al registro y la protección legal de autores, compositores, productores e intérpretes. De esta manera no pueden haber traslapes ni confusiones, aclarándose la gestión de las entidades para beneficio de todos los actores y agentes involucrados.
- 10.2.7 En el registro de obras musicales por parte de los compositores, en el caso de AEI-Guatemala se debería incluir la partitura de la obra, tal como lo contempla la ley.

- 10.2.8 La protección jurídica y mercantil que ofrecen las tres entidades se deberá extender a la defensa de los asociados por uso o mal uso de las obras registradas, lo cual abarca la emisión en revistas y programas radiales, la utilización de la música en avisos comerciales y el combate de la piratería en la multiplicación de fonogramas.
- 10.2.9 Se recomienda que las entidades de gestión colectiva afinen los sistemas de monitoreo con el objeto de que éste sea más preciso. Esto se logrará conminando a los negocios que cumplen con los pagos de ley pasen reportes periódicos de las listas de reproducción de canciones (*playlists*), que incluyen las registradas en el repertorio protegido.
- 10.2.10 La recaudación se debe organizar de manera que los cobros se realicen en forma periódica y rutinaria a los establecimientos afiliados. En el caso de espectáculos en vivo, se recomienda que las sociedades de gestión colectiva establezcan y afinen un mecanismo de recaudación que evite el mal uso del repertorio de los asociados.
- 10.2.11 Se recomienda que los montos distribuidos por derechos de autor y derechos conexos a afiliados se reparten en forma proporcional entre todos los afiliados, de acuerdo a resoluciones tomadas por las respectivas asambleas generales de las asociaciones. Con esta medida se logrará estimular la creatividad y productividad de los asociados, independientemente de la intensidad del uso comercial que se haga de sus obras.
- 10.2.12 Es recomendable que de los montos que quedan en las asociaciones después de realizados los pagos al exterior, o sea un 10%, se distribuya un porcentaje en forma equitativa entre los asociados nacionales, más allá de lo percibido por la utilización comercial de sus obras. Esto reviste especial interés en vista de que no toda la música está destinada al uso comercial, sino es producto de una de las actividades humanas más estructuradas, la cual debe ser estimulada y propiciada.

# Parte IV

## Referencias y anexos

### 11. Referencias

#### 11.1 Fuentes documentales primarias

##### 11.1.1 Leyes

- Presidencia de la República de Guatemala. (2003). *Ley de derecho de autor y derechos conexos y su reforma y su reglamento: Acuerdo gubernativo número 233-2003.*
- Congreso de la República de Guatemala. (1998). *Ley de derecho de autor y derechos conexos. Decreto número 33-98.*
- Congreso de la República de Guatemala. (2000). *Ley de propiedad industrial. Decreto número 57-2000.*
- República de Guatemala. *Código Procesal Civil y Mercantil.*
- Ministerio de Cultura y Deportes, 2004. *Políticas Culturales.*

##### 11.1.2 Convenios internacionales

- Tratado de Libre Comercio TLC, [http://www.sice.oas.org/news\\_s.asp](http://www.sice.oas.org/news_s.asp)
- Declaración de los Derechos Humanos, Capítulo II, Sección II “Cultura”, Artículos 57-66, 71,73, 76.
- Tratado internacional TRIPS-ADPIC.

##### 11.1.3 Actas

Ministerio de Cultura y Deportes. (1989). Congreso internacional sobre la protección de los derechos intelectuales, del autor, el artista y el productor (Guatemala: 27 al 29 de



abril, 1989). Protección de los derechos intelectuales del autor, el artista y el productor. Guatemala: Editorial Piedra Santa.

Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Escuela de Bibliotecología. (1984). Seminario de Bibliotecología, El derecho de autor y el depósito legal en Guatemala: Seminario de Bibliotecología 1984. Guatemala, Guatemala: Escuela de Bibliotecología.

Secretaría de Integración Económica Centroamericana SIECA. (1997). La Propiedad intelectual: en la integración económica de Centroamérica. Guatemala: Secretaría de Integración Económica Centroamericana.

UNESCO. (1973). Actas de la conferencia de revisión de la convención universal sobre derecho de autor. Ginebra: Unesco.

#### **11.1.4 Estatutos de entidades similares en otros países**

Sociedad General de Autores y Editores (1996). Estatutos de la Sociedad General de Autores y Editores. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.

#### **11.1.5 Estatutos de entidades guatemaltecas**

- Estatutos de la Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC
- Estatutos de la Asociación de Autores, Editores e Intérpretes AEI-Guatemala
- Estatutos de MUSICARTES
- Estatutos de AGINPRO

#### **11.1.6 Documentos de Archivo**

Lista de miembros activos de las diferentes entidades

## 11.2 Fuentes documentales secundarias

### 11.2.1 Libros

Arguedas, R. (1991). *De nuestras procesiones: 268 marchas fúnebres y sus compositores*. Guatemala: Delgado Impresos.

Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores AGAYC. (2000). *Cancionero Quetzal*. Guatemala: Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores.

Azpuru, D., Pira, J. y Seligson, M. (2012). *Cultura política de la democracia en Guatemala y en las Américas, 2012: Hacia la igualdad de oportunidades*. Guatemala: Asociación de Investigación y Estudios Sociales.

Barrera, M. (1979). *Race and Class in the Southwest*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Bautista, A. (1995). *La Marimba en Guatemala*. Guatemala: Marimba de Concierto de Bellas Artes y UNESCO.

Bautista, A., Figueroa, A. y Rivera, E. (2000). *Método de marimba cromática guatemalteca*. Guatemala: Fundación G & T.

Bonnewitz, P. (2006). *La Sociología de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto – elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bukofzer, M. (1989). *La música en la época barroca*. De Monteverdi a Bach. Madrid: Alianza Música.

Calvillo, F. (2008). *Derechos de autor y piratería*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Capra, F. (1992). *Das neue Denken*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.

García, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Godínez, L. (2000). *La marimba guatemalteca*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica.

Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Santillana, Taurus.

Hernández, R., Fernández, C. y Collado, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. México, D.F.: McGraw Hill.

Hessen, J. (2007). *Teoría del Conocimiento*. San Salvador: Editorial Jurídica Salvadoreña, 2007.

Interiano, C. (2001). *Semiología y Comunicación*. Ciudad de Guatemala: Editorial Estudiantil Fénix.

\_\_\_\_\_. (2002). *Elementos de persuasión*. Ciudad de Guatemala: Editorial Estudiantil Fénix.

Koberstein, H. (2000). *Políticas de Comunicación Formales e Informales y Democratización de América Latina*. Guatemala: Fundación Friedrich Ebert.

Krasilovsky, M., y Shemel, S. (1995). *This Business of Music*. Nueva York: Billboard Books.

Lehnhoff, D. (1999). *Huellas de la guerra en el arte musical*. Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja.

\_\_\_\_\_. (1994a). *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología.

Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Locatelli, A. (1980). *La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Luhmann, N. (1986). *Ökologische Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Liotard, J. (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.

McLuhan, M., y Powers, B. (1989). *La aldea global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Martí, S. (1961). *Canto, Danza y Música Precortesianos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, J. (2004). *Estrategias metodológicas y técnicas para la investigación social*. México, D.F.: Universidad Mesoamericana.

Mattelard, A. (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós.

Mills, C. (1956). *The Power Elite*. Nueva York: Oxford University Press.

Monzón, J. (2000). *Canto a mi Guatemala*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.

Lennon, F. y A. Piscitelli (2006). *Pequeño manual de encuestas de opinión pública*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.

Rivera, J. (2006). *El periodismo Cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Ruesga, J. y Cambiasso, N., eds. (2008). *Más allá del rock*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Sandoval, C. (1996). *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ICFES.

Segura, J. (2000). *Cancionero petenero Cha cha Klu'um en el recuerdo*. San Francisco, Petén: Municipalidad de San Francisco.

Tánchez, J. (1996). *La Música en Guatemala, algunos Músicos y Compositores*. Guatemala: Edición del autor.

\_\_\_\_\_. (1987). *La Música en Guatemala, Algunos Músicos y Compositores*. Guatemala: Impresos Industriales.

Vásquez, R. (1950). *Historia de la Música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.

Watkins, G. (1988). *Soundings – Music in the Twentieth Century*. Nueva York: Schirmer Books.

Yacuzzi, E. (2005). *El estudio de caso como metodología de investigación: teoría, mecanismos causales, validación*. Buenos Aires: Universidad del CEMA.

### **11.2.2 Artículos**

Alvizures, J. (2011, julio 12). “Agayc, patrimonio músico cultural”, en La Hora. Recuperado:

<http://www.lahora.com.gt/index.php/opinion/opinion/cartas-del-lector/3329-agayc-patrimonio-musico-cultural-documento-historico>.

Barrios, A. (2011, marzo 11). "Aproximación cronológica de la historia de la televisión en Guatemala". El Libre Pensador. Recuperado:  
<http://www.ellibrepensador.com/2011/03/11/historia-de-la-television-en-guatemala/>.

Bautista, E. (1994). "Música y nuevas tecnologías: Creación, edición y difusión", en *Música y Sociedad en los años 90*. Madrid: Consejo Iberoamericano de la Música.

Emery, M. (2000). "Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La Industria fonográfica en Internet. La piratería". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XVI.

Escobar, G., y Rendón, F. (2003). "El rock en la ciudad", en *Pasos a desnivel: mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, Rosina Cazzali (ed.). Guatemala: La Curandería y Fundación Hivos.

González, M. (1999-2000). "Sociedad General de Autores y Editores". En: Emilio Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 9.

Lehnhoff, D. (1994b). "La investigación de la música colonial". *Cultura de Guatemala*, Año XV Vol. III.

Oquendo, J. (2012, noviembre 26). "Regalías ¿para quién?", *El Periódico*.

Palencia, M. (2008). "La música en la comunicación publicitaria". *Comunicación y Sociedad*, XXII, 2.

Prensa Libre, "Haydée Moncrieffe", (11 de abril de 2003):50.

Radigales, J., y Fraile, T. (2006). "La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión", *Trípodos*, 19.

Sedeño, A. (2006). "Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales", *Ciencias Sociales Online*. III, 1.

Sisario, B. (2013, febrero 10). "Artistas ganan poco con las regalías online". *Prensa Libre*, suplemento *The New York Times International Weekly*.

Vieira, M. (1991). "Sociologia da Música – Elementos para uma retrospectiva e para uma definição das suas tarefas actuais". *Revista Portuguesa de Musicologia*. 1.

Wolfe, A. (1974). "New Directions in the Marxist Theory of Politics." *Politics and Society*. IV.

Zapata, F. (2000). "El Rol del Estado en la Administración de Sistemas de Propiedad Intelectual". En: *Propiedad Intelectual: temas relevantes en el escenario internacional*. Ciudad de Guatemala: Secretaría de Integración Económica Centroamericana SIECA.

### **11.2.3 Tesis**

Altamira, C. (2010). *Manual de periodismo musical - las herramientas esenciales*. Guatemala: Universidad Panamericana, Facultad de Ciencias de la Comunicación, tesis de maestría.

Lehnhoff, S. (2008). *Algunas consideraciones fenomenológicas sobre el acto de lectura de poesía desde el concepto de Trascendencia según Edmund Husserl*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, tesis de licenciatura.

Siú, F. (1994). *Función social del canto nuevo guatemalteco en la década del 80-90, el caso de José Chamalé*. Guatemala: Universidad de San Carlos, tesis de licenciatura.

#### 11.2.4 Enlaces y páginas web

<http://www.aginpro.org>. Recuperado 20.02.2013.

<http://www.aginpro.org>. Recuperado 20.02.2013.

<http://aei-guatemala.org/>. Recuperado 09.06. 2010.

<http://es.scribd.com/doc/50451395/HISTORIA-DE-LA-RADIO-EN-GUATEMALA>.

Recuperado 12.07.2012.

<http://es.scribd.com/doc/7129311/Taylor-SJ-y-Bogdan-R-Introduccion-a-Los-metodos-Cualitativos-de-Investigacion>.

Recuperado 12.09.2013.

<http://musicartes.org/preguntas.htm>. Recuperado 09.04.2013.

<http://musicartes.org/RMS/PUBLIC-register.php>. Recuperado 20.02.2013.

<http://musicartes.org/RMS/PUBLIC-repertoire.php>. Recuperado 12.04.2013.

<http://www.aei-guatemala.org/>. Recuperado 15.11. 2012.

<http://www.businessinsider.com/google-psys-gangnam-style-has-earned-8-million-on-youtube-alone-2013-1>. Recuperado 09.04.2013.

<http://www.cnnexpansion.com/tecnologia/2011/10/09/itunes-otro-acierto-de-steve-jobs>.

Recuperado 31.08.3013.

<http://www.copyright.gov/laws/>. Recuperado 16.04.2013.

<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/940288.pdf>. Recuperado 25.02.2013.

<http://www.ellibrepensador.com/2011/03/11/historia-de-la-television-en-guatemala/>.

Recuperado 25.11.2011.

<http://www.elperiodico.com.gt/es/20130318/cultura/226029/>. Recuperado 20.03.2013.

<http://www.musicartes.org>. Recuperada 20.02.2013.

<http://www.musicartes.org>. Recuperado 20.02.2013.

[http://www.sice.oas.org/news\\_s.asp](http://www.sice.oas.org/news_s.asp). Recuperado 14.01.2013.



<http://www.softwarelegal.org.ar/formas.html>. Recuperado 11.03.2013.

[http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_). Recuperado 05.11.2012.

[http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 05.11.2012.

[http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 05.11. 2012.

[http://www.unesco.org/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100](http://www.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_25DE43698C81C11BB64C9021AF9B6B7E07DE0100). Recuperado 06.11.2012.

<http://www.url.edu.gt/PortalURL/> Recuperado 24.02.2013.

[http://www.wipo.int/about-ip/es/about\\_collective-mngt.html#P23\\_670](http://www.wipo.int/about-ip/es/about_collective-mngt.html#P23_670). Recuperado 08.01.2013.

[http://www.wipo.int/about-wipo/es/what\\_is\\_wipo.html](http://www.wipo.int/about-wipo/es/what_is_wipo.html). Recuperado 08.01.2013.

<http://www.wipo.int/portal/index.html.es>. Recuperado 23.7.2012.

[http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013.

[http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs\\_wo001.html](http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html). Recuperado 06.01.2013.

[http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file\\_id=289758](http://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=289758). Recuperado 06.01.2013.

<http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=2037>. Recuperado 29.07.2011.

[http://www.wto.org/spanish/docs\\_s/legal\\_s/27-trips.pdf](http://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/27-trips.pdf). Recuperado 22.02.2013

[http://www.wto.org/spanish/tratop\\_s/trips\\_s/trips\\_s.htm](http://www.wto.org/spanish/tratop_s/trips_s/trips_s.htm). Recuperado 03.04.2013.

## **Anexos**

<b>Anexo 1</b>	258
Disposiciones de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma) (1961) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC	
<b>Anexo 2</b>	264
Disposiciones del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1971) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC	
<b>Anexo 3</b>	296
Decreto Ley 233-2003, Capítulos I-VI	
<b>Anexo 4</b>	311
Formularios de registro de fonogramas en MUSICARTES: Registro de Interpretación/Grabación	
<b>Anexo 5</b>	313
Formato de registro y resumen de observación cualitativa	

## **Anexo 1**

Disposiciones de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma) (1961) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC.

### **Artículo 1**

(Salvaguardia del derecho de autor)

La protección prevista en la presente Convención dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones de la presente Convención podrá interpretarse en menoscabo de esa protección.

### **Artículo 2**

(Protección que dispensa la Convención, Definición del trato nacional)

1. A los efectos de la presente Convención se entenderá por “mismo trato que a los nacionales” el que conceda el Estado Contratante en que se pida la protección, en virtud de su derecho interno:
  - a) a los artistas intérpretes o ejecutantes que sean nacionales de dicho Estado, con respecto a las interpretaciones o ejecuciones realizadas, fijadas por primera vez o radiodifundidas en su territorio;
  - b) a los productores de fonogramas que sean nacionales de dicho Estado, con respecto a los fonogramas publicados o fijados por primera vez en su territorio;
  - c) a los organismos de radiodifusión que tengan su domicilio legal en el territorio de dicho Estado, con respecto a las emisiones difundidas desde emisoras situadas en su territorio.
2. El “mismo trato que a los nacionales” estará sujeto a la protección expresamente concedida y a las limitaciones concretamente previstas en la presente Convención.

### **Artículo 3**

(Definiciones: a) artistas intérpretes o ejecutantes; b) fonograma; c) productor de fonogramas; d) publicación; e) reproducción; f) emisión; g) retransmisión)

A los efectos de la presente Convención, se entenderá por:

- a) “artista intérprete o ejecutante”, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística;
- b) “fonograma”, toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos;
- c) “productor de fonogramas”, la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos;
- d) “publicación”, el hecho de poner a disposición del público, en cantidad suficiente, ejemplares de un fonograma;
- e) “reproducción”, la realización de uno o más ejemplares de una fijación;
- f) “emisión”, la difusión inalámbrica de sonidos o de imágenes y sonidos para su recepción por el público;
- g) “retransmisión”, la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión.

### **Artículo 4**

(Interpretaciones o ejecuciones protegidas. Criterios de vinculación para los artistas)

Cada uno de los Estados Contratantes otorgará a los artistas intérpretes o ejecutantes el mismo trato que a sus nacionales siempre que se produzca una de las siguientes condiciones:

- a) que la ejecución se realice en otro Estado Contratante;
- b) que se haya fijado la ejecución o interpretación sobre un fonograma protegido en virtud del artículo 5;

c) que la ejecución o interpretación no fijada en un fonograma sea radiodifundida en una emisión protegida en virtud del artículo 6.

### **Artículo 5**

(Fonogramas protegidos: 1. Criterios de vinculación para los productores de fonogramas; 2. Publicación simultánea; 3. Facultad de descartar la aplicación de determinados criterios)

1. Cada uno de los Estados Contratantes concederá el mismo trato que a los nacionales a los productores de fonogramas siempre que se produzca cualquiera de las condiciones siguientes:

- a) que el productor del fonograma sea nacional de otro Estado Contratante (criterio de la nacionalidad);
- b) que la primera fijación sonora se hubiere efectuado en otro Estado Contratante (criterio de la fijación);
- c) que el fonograma se hubiere publicado por primera vez en otro Estado Contratante (criterio de la publicación).

2. Cuando un fonograma hubiere sido publicado por primera vez en un Estado no contratante pero lo hubiere sido también, dentro de los 30 días subsiguientes, en un Estado Contratante (publicación simultánea), se considerará como publicado por primera vez en el Estado contratante.

3. Cualquier Estado Contratante podrá declarar, mediante notificación depositada en poder del Secretario General de las Naciones Unidas, que no aplicará el criterio de la publicación o el criterio de la fijación. La notificación podrá depositarse en el momento de la ratificación, de la aceptación o de la adhesión, o en cualquier otro momento; en este último caso, sólo surtirá efecto a los seis meses de la fecha de depósito.

### **Artículo 6**

(Emisiones protegidas: 1. Criterios de vinculación para los organismos de radiodifusión; 2. Facultad de formular una reserva)

1. Cada uno de los Estados Contratantes concederá igual trato que a los nacionales a los organismos de radiodifusión, siempre que se produzca alguna de las condiciones siguientes:

- a) que el domicilio legal del organismo de radiodifusión esté situado en otro Estado Contratante;
- b) que la emisión haya sido transmitida desde una emisora situada en el territorio de otro Estado Contratante.

2. Todo Estado Contratante podrá, mediante notificación depositada en poder del Secretario General de las Naciones Unidas, declarar que sólo protegerá las emisiones en el caso de que el domicilio legal del organismo de radiodifusión esté situado en el territorio de otro Estado Contratante y de que la emisión haya sido transmitida desde una emisora situada en el territorio del mismo Estado Contratante.

La notificación podrá hacerse en el momento de la ratificación, de la aceptación o de la adhesión, o en cualquier otro momento; en este último caso, sólo surtirá efecto a los seis meses de la fecha de depósito. [...]

#### **Artículo 10**

(Derecho de reproducción de los productores de fonogramas)

Los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas. ...

#### **Artículo 12**

(Utilizaciones secundarias de los fonogramas)

Cuando un fonograma publicado con fines comerciales o una reproducción de ese fonograma se utilicen directamente para la radiodifusión o para cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes, o a los productores de fonogramas, o a unos y otros. La legislación nacional podrá, a falta de acuerdo entre ellos, determinar las condiciones en que se efectuará la distribución de esa remuneración.

#### **Artículo 13**

(Mínimo de protección que se dispensa a los organismos de radiodifusión)

Los organismos de radiodifusión gozarán del derecho de autorizar o prohibir:

- a) la retransmisión de sus emisiones; b) la fijación sobre una base material de sus emisiones; c) la reproducción: i) de las fijaciones de sus emisiones hechas sin su consentimiento; ii) de las fijaciones de sus emisiones, realizadas con arreglo a lo establecido en el artículo 15, si la reproducción se hace con fines distintos a los previstos en dicho artículo;
- d) la comunicación al público de sus emisiones de televisión cuando éstas se efectúan en lugares accesibles al público mediante el pago de un derecho de entrada. Corresponderá a la legislación nacional del país donde se solicite la protección de este derecho determinar las condiciones del ejercicio del mismo.

#### **Artículo 14**

(Duración mínima de la protección)

La duración de la protección concedida en virtud de la presente Convención no podrá ser inferior a veinte años, contados a partir:

- a) del final del año de la fijación, en lo que se refiere a los fonogramas y a las interpretaciones o ejecuciones grabadas en ellos;
- b) del final del año en que haya realizado la actuación, en lo que se refiere a las interpretaciones o ejecuciones que no estén grabadas en un fonograma;
- c) del final del año en que se haya realizado la emisión, en lo que se refiere a las emisiones de radiodifusión.

#### **Artículo 15**

(Excepciones autorizadas: 1. Limitaciones a la protección; 2. Paralelismo con el derecho de autor)

1. Cada uno de los Estados Contratantes podrá establecer en su legislación excepciones a la protección concedida por la presente Convención en los casos siguientes:

- a) cuando se trate de una utilización para uso privado;
- b) cuando se hayan utilizado breves fragmentos con motivo de informaciones sobre sucesos de actualidad;

c) cuando se trate de una fijación efímera realizada por un organismo de radiodifusión por sus propios medios y para sus propias emisiones;

d) cuando se trate de una utilización con fines exclusivamente docentes o de investigación científica.

3. Sin perjuicio de lo dispuesto en el párrafo 1 de este artículo, todo Estado Contratante podrá establecer en su legislación nacional y respecto a la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, limitaciones de la misma naturaleza que las establecidas en tal legislación nacional con respecto a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas. Sin embargo, no podrán establecerse licencias o autorizaciones obligatorias sino en la medida en que sean compatibles con las disposiciones de la presente Convención.

#### **Artículo 19**

(Protección de los artistas intérpretes o ejecutantes en las fijaciones visuales o audiovisuales)

No obstante cualesquiera otras disposiciones de la presente Convención, una vez que un artista intérprete o ejecutante haya consentido en que se incorpore su actuación en una fijación visual o audiovisual, dejará de ser aplicable en el artículo 7.



## **Anexo 2**

Disposiciones del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1971) mencionadas en el Acuerdo sobre los ADPIC.

Los países de la Unión, animados por el mutuo deseo de proteger del modo más eficaz y uniforme posible los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas, Reconociendo la importancia de los trabajos de la Conferencia de Revisión celebrada en Estocolmo en 1967, han resuelto revisar el Acta adoptada por la Conferencia de Estocolmo, manteniendo sin modificación los Artículos 1 a 20 y 22 a 26 de esa Acta. En consecuencia, los Plenipotenciarios que suscriben, luego de haber sido reconocidos y aceptados en debida forma los plenos poderes presentados, han convenido lo siguiente:

### **Artículo 1**

(Constitución de una Unión)

Los países a los cuales se aplica el presente Convenio están constituidos en Unión para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas.

### **Artículo 2**

(Obras protegidas: 1. Obras literarias y artísticas; 2. Posibilidad de exigir la fijación; 3. Obras derivadas; 4. Textos oficiales; 5. Colecciones; 6. Obligación de proteger; beneficiarios de la protección; 7. Obras de artes aplicadas y dibujos y modelos industriales; 8. Noticias)

1) Los términos “obras literarias y artísticas” comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión, tales como los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y

otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con o sin letra; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de artes aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativos a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias.

2) Sin embargo, queda reservada a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de establecer que las obras literarias y artísticas o algunos de sus géneros no estarán protegidos mientras no hayan sido fijados en un soporte material.

3) Estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos de autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística.

4) Queda reservada a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de determinar la protección que han de conceder a los textos oficiales de orden legislativo, administrativo o judicial, así como las traducciones oficiales de estos textos.

5) Las colecciones de obras literarias o artísticas tales como las enciclopedias y antologías que, por la selección o disposición de las materias, constituyan creaciones intelectuales estarán protegidas como tales, sin perjuicio de los derechos de los autores sobre cada una de las obras que forman parte de estas colecciones.

6) Las obras antes mencionadas gozarán de protección en todos los países de la Unión. Esta protección beneficiará al autor y a sus derechohabientes.

7) Queda reservada a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de regular lo concerniente a las obras de artes aplicadas y a los dibujos y modelos industriales, así como lo relativo a los requisitos de protección de estas obras, dibujos y modelos, teniendo en cuenta las disposiciones del Artículo 7.4) del presente Convenio. Para las obras protegidas

únicamente como dibujos y modelos en el país de origen no se puede reclamar en otro país de la Unión más que la protección especial concedida en este país a los dibujos y modelos; sin embargo, si tal protección especial no se concede en este país, las obras serán protegidas como obras artísticas.

8) La protección del presente Convenio no se aplicará a las noticias del día ni de los sucesos que tengan el carácter de simples informaciones de prensa.

### **Artículo 2 bis**

(Posibilidad de limitar la protección de algunas obras: 1. Determinados discursos; 2. Algunas utilidades de conferencias y alocuciones; 3. Derecho de reunir en colección estas obras)

- 1) Se reserva a las legislaciones de los países de la unión la facultad de excluir, total o parcialmente, de la protección prevista en el artículo anterior a los discursos políticos y los pronunciados en debates judiciales.
- 2) Se reserva también a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de establecer las condiciones en las que las conferencias, alocuciones y otras obras de la misma naturaleza, pronunciadas en público, podrán ser reproducidas por la prensa, radiodifundidas, transmitidas por hilo al público y ser objeto de las comunicaciones públicas a las que se refiere el Artículo 11 bis.1) del presente Convenio, cuando tal utilización esté justificada por el fin informativo que se persigue.
- 3) Sin embargo, el autor gozará del derecho exclusivo de reunir en colección las obras mencionadas en los párrafos precedentes.

### **Artículo 3**

(Criterios para la protección: 1. Nacionalidad del autor; lugar de publicación de la obra; 2. Residencia del autor; 3. Obras (publicadas); 4. Obras (publicadas simultáneamente)

- 1) Estarán protegidos en virtud del presente Convenio:

a) los autores nacionales de alguno de los países de la Unión, por sus obras, publicadas o no;

b) los autores que no sean nacionales de alguno de los países de la Unión, por las obras que hayan publicado por primera vez en alguno de estos países o simultáneamente, en un país que no pertenezca a la Unión y en un país de la Unión.

2) Los autores no nacionales de alguno de los países de la Unión, pero que tengan su residencia habitual en alguno de ellos están asimilados a los nacionales de dichos países en lo que se refiere a la aplicación del presente Convenio.

3) Se entiende por (obras publicadas), las que han sido editadas con el consentimiento de sus autores, cualquiera sea el modo de fabricación de los ejemplares, siempre que la cantidad de éstos puesta a disposición del público satisfaga razonablemente sus necesidades, estimadas de acuerdo con la índole de la obra. No constituyen publicación la presentación de una obra dramática, dramático-musical o cinematográfica, la ejecución de una obra musical, la recitación pública de una obra literaria, la transmisión o radiodifusión de las obras literarias o artísticas, la exposición de una obra de arte ni la construcción de una obra arquitectónica.

4) Será considerada como publicada simultáneamente en varios países toda obra aparecida en dos o más de ellos dentro de los treinta días siguientes a su primera publicación.

#### **Artículo 4**

(Criterios para la protección de obras cinematográficas, obras arquitectónicas y algunas obras de artes gráficas y plásticas)

Estarán protegidos en virtud del presente Convenio, aunque no concurren las condiciones previstas en el Artículo 3:

1) los autores de las obras cinematográficas cuyo productor tenga su sede o residencia habitual en alguno de los países de la Unión;

b) los autores de obras arquitectónicas edificadas en un país de la Unión o de obras de artes gráficas y plásticas incorporadas a un inmueble sito en un país de la Unión.

#### **Artículo 5**

(Derechos garantizados: 1. y 2. Fuera del país de origen; 3. En el país de origen; 4. (País de origen)

1) Los autores gozarán, en lo que concierne a las obras protegidas en virtud del presente Convenio, en los países de la Unión que no sean el país de origen de la obra, de los derechos que las leyes respectivas conceden en la actualidad o concedan en lo sucesivo a los nacionales así como de los derechos especialmente establecidos por el presente Convenio.

2) El goce y el ejercicio de estos derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad y ambos son independientes de la existencia de protección en el país de origen de la obra. Por lo demás, sin perjuicio de las estipulaciones del presente Convenio, la extensión de la protección así como los medios procesales acordados al autor para la defensa de sus derechos se regirán exclusivamente por la legislación del país en que se reclama la protección.

3) La protección en el país de origen se regirá por la legislación nacional. Sin embargo, aun cuando el autor no sea nacional del país de origen de la obra protegida por el presente Convenio, tendrá en ese país los mismos derechos que los autores nacionales.

4) Se considera país de origen:

a. Para las obras publicadas por primera vez en alguno de los países de la Unión, este país; sin embargo, cuando se trate de obras publicadas simultáneamente en varios países de la Unión que admitan términos de protección diferentes, aquél de entre ellos que conceda el término de protección más corto;

b. Para las obras publicadas simultáneamente en un país que no pertenezca a la Unión y en un país de la Unión, este último país;

c. Para las obras no publicadas o para las obras publicadas por primera vez en un país que no pertenezca a la Unión, sin publicación simultánea en un país de la Unión, el país de la Unión a que pertenezca el autor; sin embargo,

i) si se trata de obras cinematográficas cuyo productor tenga su sede o su residencia habitual en un país de la Unión, éste será el país de origen, y

ii) si se trata de obras arquitectónicas edificadas en un país de la Unión o de obras de artes gráficas y plásticas incorporadas a un inmueble sito en un país de la Unión, éste será el país de origen.

#### **Artículo 6**

(Posibilidad de restringir la protección con respecto a determinadas obras de nacionales de algunos países que no pertenezcan a la Unión:

1. En el país en que la obra se publicó por primera vez y en los demás países; 2. No retroactividad; 3. Notificación)

1) Si un país que no pertenezca a la Unión no protege suficientemente las obras de los autores pertenecientes a alguno de los países de la Unión, este país podrá restringir la protección de las obras cuyos autores sean, en el momento de su primera publicación, nacionales de aquel otro país y no tengan su residencia habitual en alguno de los países de la Unión. Si el país en que la obra se publicó por primera vez hace uso de esta facultad, los demás países de la Unión no estarán obligados a conceder a las obras que de esta manera hayan quedado sometidas a un trato especial una protección más amplia que la concedida en aquel país.

2) Ninguna restricción establecida al amparo del párrafo precedente deberá acarrear perjuicio a los derechos que un autor haya adquirido sobre una obra publicada en un país de la Unión antes del establecimiento de aquella restricción.

3) Los países de la Unión que, en virtud de este artículo, restrinjan la protección de los derechos de los autores, lo notificarán al Director General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (en lo sucesivo designado con la expresión “Director General”) mediante una declaración escrita en la cual se indicarán los países incluidos en la restricción, lo mismo que las restricciones a que serán sometidos los derechos de los autores pertenecientes a estos países. El Director General lo comunicará inmediatamente a todos los países de la Unión.

#### **Artículo 6 bis**

(Derechos morales: 1. Derecho de reivindicar la paternidad de la obra; derecho de oponerse a algunas modificaciones de la obra y a otros atentados a la misma; 2. Después de la muerte del autor; 3. Medios procesales)

1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.

2) Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo 1) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo 1) anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor.

3) Los medios procesales para la defensa de los derechos reconocidos en este artículo estarán regidos por la legislación del país en el que se reclame la protección.

#### **Artículo 7**

(Vigencia de la protección: 1. En general; 2. Respecto de las obras cinematográficas; 3. Respecto de las obras anónimas o seudónimas; 4. Respecto de las obras fotográficas y las

artes aplicadas; 5. Fecha de partida para calcular los plazos; 6. Plazos superiores; 7. Plazos menos extensos; 8. Legislación aplicable; (cotejo) de plazos.

1) La protección concedida por el presente Convenio se extenderá durante la vida del autor y cincuenta años después de su muerte.

2) Si embargo, para las obras cinematográficas, los países de la Unión tienen la facultad de establecer que el plazo de protección expire cincuenta años después que la obra haya sido hecha accesible al público con el consentimiento del autor, o que si tal hecho no ocurre durante los cincuenta años siguientes a la realización de la obra, la protección expire al término de esos cincuenta años.

3) Para las obras anónimas o seudónimas, el plazo de protección concedido por el presente Convenio expirará cincuenta años después de que la obra haya sido lícitamente hecha accesible al público. Sin embargo, cuando el seudónimo adoptado por el autor no deje dudas sobre su identidad, el plazo de protección será el previsto en el párrafo 1). Si el autor de una obra anónima o seudónima revela su identidad durante el expresado período, el plazo de protección aplicable será el previsto en el párrafo 1). Los países de la Unión no están obligados a proteger las obras anónimas o seudónimas cuando haya motivos para suponer que su autor está muerto desde hace cincuenta años.

4) Queda reservada a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de establecer el plazo de protección para las obras fotográficas y para las artes aplicadas, protegidas como obras artísticas; sin embargo, este plazo no podrá ser inferior a un período de veinticinco años contados desde la realización de tales obras.

5) El período de protección posterior a la muerte del autor y los plazos previstos en los párrafos 2), 3) y 4) anteriores comenzarán a correr desde la muerte o del hecho previsto en aquellos párrafos, pero la duración de tales plazos se calculará a partir del primero de enero del año que siga a la muerte o al referido hecho.

6) Los países de la Unión tienen la facultad de conceder plazos de protección más extensos que los previstos en los párrafos precedentes.



7) Los países de la Unión vinculados por el Acta de Roma del presente Convenio y que conceden en su legislación nacional en vigor en el momento de suscribir la presente Acta plazos de duración menos extensos que los previstos en los párrafos precedentes, podrán mantenerlos al adherirse a la presente Acta o al ratificarla.

8) En todos los casos, el plazo de protección será el establecido por la ley del país en el que la protección se reclame; sin embargo, a menos que la legislación de este país no disponga otra cosa, la duración no excederá del plazo fijado en el país de origen de la obra.

#### **Artículo 7 bis**

(Vigencia de la protección de obras realizadas en colaboración) Las disposiciones del artículo anterior son también aplicables cuando el derecho de autor pertenece en común a los colaboradores de una obra, si bien el período consecutivo a la muerte del autor se calculará a partir de la muerte del último superviviente de los colaboradores.

#### **Artículo 8**

(Derecho de traducción)

Los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de hacer o autorizar la traducción de sus obras mientras duren sus derechos sobre la obra original.

#### **Artículo 9**

(Derecho de reproducción: 1. En general; 2. Posibles excepciones; 3. Grabaciones sonoras y visuales)

1) Los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma.

2) Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de permitir la reproducción de dichas obras en determinados casos especiales, con tal que esa

reproducción no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

3) Toda grabación sonora o visual será considerada como una reproducción en el sentido del presente Convenio.

#### **Artículo 10**

(Libre utilización de obras en algunos casos: 1. Citas; 2. Ilustración de la enseñanza; 3. Mención de la fuente y del autor)

1) Son lícitas las citas tomadas de una obra que se haya hecho lícitamente accesible al público, a condición de que se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga, comprendiéndose las citas de artículos periodísticos y colecciones periódicas bajo la forma de revistas de prensa.

2) Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión y de los Arreglos particulares existentes o que se establezcan entre ellos lo que concierne a la facultad de utilizar lícitamente, en la medida justificada por el fin perseguido, las obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza por medio de publicaciones, emisiones de radio o grabaciones sonoras o visuales, con tal de que esa utilización sea conforme a los usos honrados.

3) Las citas y utilizaciones a que se refieren los párrafos precedentes deberán mencionar la fuente y el nombre del autor, si este nombre figura en la fuente.

#### **Artículo 10 bis**

(Otras posibilidades de libre utilización de obras: 1. De algunos artículos y obras radiodifundidas; 2. De obras vistas u oídas en el curso de acontecimientos de actualidad)

1) Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de permitir la reproducción por la prensa o la radiodifusión o la transmisión por hilo al público de los artículos de actualidad de discusión económica, política o religiosa publicados en periódicos o colecciones periódicas, u obras radiodifundidas que tengan el mismo carácter, en los casos en que la reproducción, la radiodifusión o la expresada transmisión no se

hayan reservado expresamente. Sin embargo habrá que indicar siempre claramente la fuente; la sanción al incumplimiento de esta obligación será determinada por la legislación del país en el que se reclame la protección.

2) Queda igualmente reservada a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de establecer las condiciones en que, con ocasión de las informaciones relativas a acontecimientos de actualidad por medio de la fotografía o de la cinematografía, o por radiodifusión o transmisión por hilo al público, puedan ser reproducidas y hechas accesibles al público, en la medida justificada por el fin de la información, las obras literarias o artísticas que hayan de ser vistas u oídas en el curso del acontecimiento.

#### **Artículo 11**

(Algunos derechos correspondientes a obras dramáticas y musicales: 1. Derecho de representación o de ejecución pública y de transmisión pública de una representación o ejecución; 2. En lo que se refiere a las traducciones)

- 1) Los autores de obras dramáticas, dramático-musicales y musicales gozarán del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la representación y la ejecución pública de sus obras, comprendidas la representación y la ejecución pública por todos los medios o procedimientos; 2º, la transmisión pública, por cualquier medio, de la representación y de la ejecución de sus obras.
- 2) Los mismos derechos se conceden a los autores de obras dramáticas o dramático-musicales durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre la obra original, en lo que se refiere a la traducción de sus obras.

#### **Artículo 11 bis**

(Derechos de radiodifusión y derechos conexos: 1. Radiodifusión y otras comunicaciones sin hilo, comunicación pública por hilo o sin hilo de la obra radiodifundida, comunicación pública mediante altavoz o cualquier otro instrumento análogo de la obra radiodifundida; 2. Licencias obligatorias; 3. Grabación; grabaciones efímeras)

- 1) Los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la radiodifusión de sus obras o la comunicación pública de estas obras por cualquier medio que sirva para difundir sin hilo los signos, los sonidos o las imágenes; 2º, toda comunicación pública, por hilo o sin hilo, de la obra radiodifundida, cuando esta comunicación se haga por distinto organismo que el de origen; 3º, la comunicación pública mediante altavoz y o mediante cualquier otro instrumento análogo transmisor de signos, de sonidos o de imágenes de la obra radiodifundida.
- 2) Corresponde a las legislaciones de los países de la Unión establecer las condiciones para el ejercicio de los derechos a que se refiere el párrafo 1) anterior, pero estas condiciones no tendrán más que un resultado estrictamente limitado al país que las haya establecido y no podrán en ningún caso atentar al derecho moral del autor, ni al derecho que le corresponda para obtener una remuneración equitativa *fi jada*, en defecto de acuerdo amistoso, por la autoridad competente.
- 3) Salvo estipulación en contrario, una autorización concedida de conformidad con el párrafo 1) del presente artículo no comprenderá la autorización para grabar, por medio de instrumentos que sirvan para la fijación de sonidos o de imágenes, la obra radiodifundida. Sin embargo, queda reservado a las legislaciones de los países de la Unión establecer el régimen de las grabaciones efímeras realizadas por un organismo de radiodifusión por sus propios medios y para sus emisiones. Estas legislaciones podrán autorizar la conservación de estas grabaciones en archivos oficiales en razón de su excepcional carácter de documentación.

#### **Artículo 11 ter**

(Algunos derechos correspondientes a las obras literarias: 1. Derecho de recitación pública y de transmisión pública de una recitación; 2. En lo que concierne a las traducciones)

- 1) Los autores de obras literarias gozarán del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la recitación pública de sus obras, comprendida la recitación pública por cualquier

medio o procedimiento; 2º, la transmisión pública, por cualquier medio, de la recitación de sus obras.

- 2) Iguales derechos se conceden a los autores de obras literarias durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre la obra original, en lo que concierne a la traducción de sus obras.

### **Artículo 12**

(Derecho de adaptación, arreglo y otra transformación)

Los autores de obras literarias o artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras.

### **Artículo 13**

(Posibilidad de limitar el derecho de grabar obras musicales y la letra respectiva: 1. Licencias obligatorias; 2. Medidas transitorias; 3. Decomiso de la importación de ejemplares hechos sin la autorización del autor)

- 1) Cada país de la Unión podrá, por lo que le concierne, establecer reservas y condiciones en lo relativo al derecho exclusivo del autor de una obra musical y del autor de la letra, cuya grabación con la obra musical haya sido ya autorizada por este último, para autorizar la grabación sonora de dicha obra musical, con la letra, en su caso; pero todas las reservas y condiciones de esta naturaleza no tendrán más que un efecto estrictamente limitado al país que las haya establecido y no podrán, en ningún caso, atentar al derecho que corresponde al autor para obtener una remuneración equitativa fijada, en defecto de acuerdo amisto, por la autoridad competente.
- 2) Las grabaciones de obras musicales que hayan sido realizadas en un país de la Unión conforme al Artículo 13.3) de los Convenios suscritos en Roma el 2 de junio de 1928 y en Bruselas el 26 de junio de 1948 podrán, en este país, ser objeto de reproducciones sin el consentimiento del autor de la obra musical, hasta la expiración de un período de dos años a contar de la fecha en que dicho país quede obligado por la presente Acta.

- 3) Las grabaciones hechas en virtud de los párrafos 1) y 2) del presente artículo e importadas, sin autorización de las partes interesadas, en un país en que estas grabaciones no sean lícitas, podrán ser decomisadas en este país.

#### **Artículo 14**

(Derechos cinematográficos y derechos conexos: 1. Adaptación y reproducción cinematográficas; distribución; representación, ejecución pública y transmisión por hilo al público de las obras así adaptadas o reproducidas; 2. Adaptación de realizaciones cinematográficas; 3. Falta de licencias obligatorias)

- 1) Los autores de obras literarias o artísticas tendrán el derecho exclusivo de autorizar: 1º, la adaptación y la reproducción cinematográfica de estas obras y la distribución de las obras así adaptadas o reproducidas; 2º, la representación, ejecución pública y la transmisión por hilo al público de las obras así adaptadas o reproducidas.
- 2) La adaptación, bajo cualquier forma artística, de las realizaciones cinematográficas extraídas de obras literarias o artísticas queda sometida, sin perjuicio de la autorización de los autores de la obra cinematográfica, a la autorización de los autores de las obras originales.
- 3) Las disposiciones del Artículo 13.1) no son aplicables.

#### **Artículo 14 bis**

(Disposiciones especiales relativas a las obras cinematográficas: 1. Asimilación a las obras (originales); 2. Titulares del derecho de autor; limitación de algunos derechos de determinados autores de contribuciones; 3. Algunos otros autores de contribuciones)

- 1) Sin perjuicio de los derechos del autor de las obras que hayan podido ser adaptadas o reproducidas, la obra cinematográfica se protege como obra original. El titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica gozará de los mismos derechos que

el autor de una obra original, comprendidos los derechos a los que se refiere el artículo anterior.

2) a) La determinación de los titulares del derecho de autor sobre la obra cinematográfica queda reservada a la legislación del país en que la protección se reclame.

b) Sin embargo, en los países de la Unión en que la legislación reconoce entre estos titulares a los autores de las contribuciones aportadas a la realización de la obra cinematográfica, éstos, una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones, no podrán, salvo estipulación en contrario o particular, oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por hilo al público, redifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos, de la obra cinematográfica.

c) Para determinar si la forma del compromiso referido más arriba debe, por aplicación del apartado b) anterior, establecerse o no en contrato escrito o en un acto escrito equivalente, se estará a lo que disponga la legislación del país de la Unión en que el productor de la obra cinematográfica tenga su sede o su residencia habitual. En todo caso, queda reservada a la legislación del país de la Unión en que la protección se reclame, la facultad de establecer que este compromiso conste en contrato escrito o un acto escrito equivalente. Los países que hagan uso de esta facultad deberán notificarlo al Director General mediante una declaración escrita que será inmediatamente comunicada por este último a todos los demás países de la Unión.

e) Por (estipulación en contrario o particular) se entenderá toda condición restrictiva que pueda resultar de dicho compromiso.

3) A menos que la legislación nacional no disponga otra cosa, las disposiciones del apartado 2) b) anterior no serán aplicables a los autores de los guiones, diálogos y obras musicales creados para la realización de la obra cinematográfica, ni al

realizador principal de ésta. Sin embargo, los países de la Unión cuya legislación no contenga disposiciones que establezcan la aplicación del párrafo 2)b) citado a dicho realizador deberán notificarlo al Director General mediante declaración escrita que será inmediatamente comunicada por este último a todos los demás países de la Unión.

#### **Artículo 14 ter**

(-*Droit de suite*- sobre las obras de arte y los manuscritos: 1. Derecho a obtener una participación en las reventas; 2. Legislación aplicable; 3. Procedimiento)

- 1) En lo que concierne a las obras de arte originales y a los manuscritos originales de escritores y compositores, el autor –o, después de su muerte, las personas o instituciones a las que la legislación nacional confiera derechos– gozarán del derecho inalienable a obtener una participación en las ventas de la obra posteriores a la primera cesión operada por el autor.
- 2) La protección prevista en el párrafo anterior no será exigible en los países de la Unión mientras la legislación nacional del autor no admita esta protección y en la medida en que la permita la legislación del país en que esta protección sea reclamada.
- 3) Las legislaciones nacionales determinarán las modalidades de la percepción y el monto a percibir.

#### **Artículo 15**

(Derecho de hacer valer los derechos protegidos: 1. Cuando se ha indicado el nombre del autor o cuando el seudónimo no deje la menor duda sobre la identidad del autor; 2. En el caso de obras cinematográficas; 3. Para las obras anónimas y seudónimas; 4. Para algunas obras no publicadas de autor desconocido)

- 1) Para que los autores de las obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio sean, salvo prueba en contrario, considerados como tales y admitidos, en



consecuencia, ante los tribunales de los países de la Unión para demandar a los defraudadores, bastará que su nombre aparezca estampado en la obra en la forma usual. El presente párrafo se aplicará también cuando ese nombre sea seudónimo que por lo conocido no deje la menor duda sobre la identidad del autor.

- 2) Se presume productor de la obra cinematográfica, salvo prueba en contrario, la persona física o moral cuyo nombre aparezca en dicha obra en la forma usual.
- 3) Para las obras anónimas y para las obras seudónimas que no sean aquéllas de las que se ha hecho mención en el párrafo 1) anterior, el editor cuyo nombre aparezca estampado en la obra será considerado, sin necesidad de otras pruebas, representante del autor, con esta cualidad, estará legitimado para defender y hacer valer los derechos de aquél. La disposición del presente párrafo dejará de ser aplicable cuando el autor haya revelado su identidad y justificado su calidad de tal.
- 4) a) Para las obras no publicadas de las que resulte desconocida la identidad del autor pero por las que se pueda suponer que él es nacional de un país de la Unión, queda reservada a la legislación de ese país la facultad de designar la autoridad competente para representar a ese autor y defender y hacer valer los derechos del mismo en los países de la Unión.
- 5) b) Los países de la Unión que, en virtud de lo establecido anteriormente, procedan a esa designación, lo notificarán al Director General mediante una declaración escrita en la que se indicará toda la información relativa a la autoridad designada. El Director General comunicará inmediatamente esta declaración a todos los demás países de la Unión.

#### **Artículo 16**

(Ejemplares falsificados: 1. Comiso; 2. Comiso de la importación; 3. Legislación aplicable)

- 1) Toda obra falsificada podrá ser objeto de comiso en los países de la Unión en que la obra original tenga derecho a la protección legal.

- 2) Las disposiciones del párrafo precedente serán también aplicables a las reproducciones procedentes de un país en que la obra no esté protegida o haya dejado de estarlo.
- 3) El comiso tendrá lugar conforme a la legislación de cada país.

#### **Artículo 17**

(Posibilidad de vigilar la circulación, representación y exposición de obras)

Las disposiciones del presente Convenio no podrán suponer perjuicio, cualquiera que sea, al derecho que corresponde al gobierno de cada país de la Unión de permitir, vigilar o prohibir, mediante medidas legislativas o de policía interior, la circulación, la representación, la exposición de cualquier obra o producción, respecto a la cual la autoridad competente hubiere de ejercer este derecho.

#### **Artículo 18**

(Obras existentes en el momento de la entrada en vigor del Convenio: 1. Podrán protegerse cuando el plazo de protección no haya expirado aún en el país de origen; 2. No podrán protegerse cuando la protección haya expirado en el país en que se reclame; 3. Aplicación de estos principios; 4. Casos especiales)

- 1) El presente Convenio se aplicará a todas las obras que, en el momento de su entrada en vigor, no hayan pasado al dominio público en su país de origen por expiración de los plazos de protección.
- 2) Sin embargo, si una obra, por expiración del plazo de protección que le haya sido anteriormente concedido hubiese pasado al dominio público en el país en que la protección se reclame, esta obra no será protegida allí de nuevo.
- 3) La aplicación de este principio tendrá lugar conforme a las estipulaciones contenidas en los convenios especiales existentes o que se establezcan a este efecto entre países de la Unión. En defecto de tales estipulaciones, los países respectivos

regularán, cada uno en lo que le concierne, las modalidades relativas a esa aplicación.

- 4) Las disposiciones que preceden serán aplicables también en el caso de nuevas adhesiones a la Unión y en el caso en que la protección sea ampliada por aplicación del Artículo 7º por renuncia a reservas.

### **Artículo 19**

(Protección más amplia que la derivada del Convenio)

Las disposiciones del presente Convenio no impedirán reivindicar la aplicación de disposiciones más amplias que hayan sido dictadas por la legislación de alguno de los países de la Unión.

### **Artículo 20**

(Arreglos particulares entre países de la Unión)

Los gobiernos de los países de la Unión se reservan el derecho de adoptar entre ellos Arreglos particulares, siempre que estos Arreglos confieran a los autores derechos más amplios que los concedidos por este Convenio, o que comprendan otras estipulaciones que no sean contrarias al presente Convenio. Las disposiciones de los Arreglos existentes que respondan a las condiciones antes citadas continuarán siendo aplicables.

### **Artículo 21**

(Disposiciones especiales concernientes a los países en desarrollo: 1. Referencia al Anexo; 2. El Anexo es parte del Acta)

- 1) En el Anexo figuran disposiciones especiales concernientes a los países en desarrollo.
- 2) Con reserva de las disposiciones del Artículo 28.1) b), el Anexo forma parte integrante de la presente Acta.

## Disposiciones especiales relativas a los países en desarrollo

### **Artículo I**

(Facultades ofrecidas a los países en desarrollo: 1. Posibilidad de hacer uso de algunas facultades; declaración; 2. Duración de la validez de la declaración; 3. País que haya dejado de ser considerado como país en desarrollo; 4. Existencias de ejemplares; 5. Declaraciones respecto de algunos territorios; 6. Límites de la reciprocidad)

- 1) Todo país, considerado de conformidad con la práctica establecida por la Asamblea General de las Naciones Unidas como país en desarrollo, que ratifique la presente Acta, de la cual forma parte integrante el presente Anexo, o que se adhiera a ella, y que en vista de su situación económica y sus necesidades sociales o culturales considera no estar en condiciones de tomar de inmediato las disposiciones necesarias para asegurar la protección de todos los derechos tal como están previstos en la presente Acta, podrá declarar, por medio de una notificación depositada en poder del Director General, en el momento del depósito de su instrumento de ratificación o de adhesión, o, sin perjuicio de lo dispuesto en el Artículo V.1) c), en cualquier fecha posterior, que hará uso de la facultad prevista por el Artículo II, de aquella prevista por el Artículo III o de ambas facultades. Podrá, en lugar de hacer uso de la facultad prevista por el Artículo II, hacer una declaración conforme al Artículo V.1 a).
  
- 2) a) Toda declaración hecha en virtud del párrafo 1) y notificada antes de la expiración de un período de diez años, contados a partir de la entrada en vigor, conforme al Artículo 28.2), de los Artículos 1 al 21 y del Anexo seguirá siendo válida hasta la expiración de dicho período. Tal declaración podrá ser renovada total o parcialmente por períodos sucesivos de diez años, depositando en cada ocasión una nueva notificación en poder del Director General en un término no superior a quince meses ni inferior a tres antes de la expiración del período decenal en curso.

- b) Toda declaración hecha en virtud del párrafo 1), que fuere notificada una vez expirado el término de diez años después de la entrada en vigor, conforme al Artículo 28.2), de los Artículos 1 a 21 y del Anexo, seguirá siendo válida hasta la expiración del período decenal en curso. Tal declaración podrá ser renovada de la manera prevista en la segunda frase del subpárrafo a).
- 3) Un país miembro de la Unión que haya dejado de ser considerado como país en desarrollo, según lo dispuesto por el párrafo 1), ya no estará habilitado para renovar su declaración conforme al párrafo 2) y, la retire oficialmente o no, ese país perderá la posibilidad de invocar el beneficio de las facultades a que se refiere el párrafo 1), bien sea tres años después de que haya dejado de ser país en desarrollo, bien sea a la expiración del período decenal en curso, debiendo aplicarse el plazo que expire más tarde.
- 4) Si, a la época en que la declaración hecha en virtud de los párrafos 1) o 2) deja de surtir efectos, hubiera en existencia ejemplares producidos en aplicación de la licencia, concedida en virtud de las disposiciones del presente Anexo, dichos ejemplares podrán seguir siendo puestos en circulación hasta agotar las existencias.
- 5) Todo país que esté obligado por las disposiciones de la presente Acta y que haya depositado una declaración o una notificación de conformidad con el Artículo 31.1) con respecto a la aplicación de dicha Acta a un territorio determinado cuya situación pueda considerarse como análoga a la de los países a que se hace referencia en el párrafo 1), podrá, con respecto a ese territorio, hacer la declaración a que se refiere el párrafo 1) y la notificación de renovación a la que se hace referencia en el párrafo 2). Mientras esa declaración o esa notificación sigan siendo válidas las disposiciones del presente Anexo se aplicarán al territorio respecto del cual se hayan hecho.
- 6) a) El hecho de que un país invoque el beneficio de una de las facultades a las que se hace referencia en el párrafo 1) no permitirá a otro país dar a las obras cuyo país de

origen sea el primer país en cuestión, una protección inferior a la que está obligado a otorgar de conformidad a los Artículos 1 a 20.

b) El derecho de aplicar la reciprocidad prevista en la fase segunda del Artículo 30.2) b), no se podrá ejercer, antes de la fecha de expiración del plazo aplicable en virtud del Artículo I.3), con respecto a las obras cuyo país de origen sea un país que haya formulado una declaración en virtud del Artículo V.1) a).

## **Artículo II**

(Limitaciones del derecho de traducción: 1. Licencias concedidas por la autoridad competente; 2. a 4. Condiciones en que podrán concederse estas licencias; 5. Usos para los que podrán concederse licencias; 6. Expiración de las licencias; 7. Obras compuestas principalmente de ilustraciones; 8. Obras retiradas de la circulación; 9. Licencias para organismos de radiodifusión)

- 1) Todo país que haya declarado que hará uso del beneficio de la facultad prevista por el presente artículo tendrá derecho, en lo que respecta a las obras publicadas en forma de edición impresa o cualquier otra forma análoga de reproducción, de sustituir el derecho exclusivo de traducción, previsto en el Artículo 8, por un régimen de licencias no exclusivas e intransferibles, concedidas por la autoridad competente en las condiciones que se indican a continuación, conforme a lo dispuesto en el Artículo IV.
  
- 2) a) Sin perjuicio de lo que dispone el párrafo 3), si a la expiración de un plazo de tres años o de un período más largo determinado por la legislación nacional de dicho país, contados desde la fecha de la primera publicación de una obra, no se hubiere publicado una traducción de dicha obra en un idioma de uso general en ese país por el titular del derecho de traducción o con su autorización, todo nacional de dicho país podrá obtener una licencia para efectuar la traducción de una obra en dicho idioma, y publicar dicha traducción en forma impresa o en cualquier otra forma análoga de reproducción.

b) También se podrá conceder una licencia en las condiciones previstas en el presente artículo, si se han agotado todas las ediciones de la traducción publicadas en el idioma de que se trate.

3) a) En el caso de traducciones a un idioma que no sea de uso general en uno o más países desarrollados que sean miembros de la Unión, un plazo de un año sustituirá al plazo de tres años previsto en el párrafo 2) a).

b) Todo país de los mencionados en el párrafo 1) podrá, con el acuerdo unánime de todos los países desarrollados miembros de la Unión, en los cuales el mismo idioma fuere de uso general, sustituir, en el caso de traducciones a ese idioma, el plazo de los tres años a que se refiere el párrafo 2) a) por el plazo inferior que ese acuerdo determine y que no podrá ser inferior a un año. No obstante, las disposiciones antedichas no se aplicarán cuando el idioma de que se trate sea el español, francés o inglés. Los gobiernos que concluyan acuerdos como los mencionados, deberán notificar los mismos al Director General.

4) a) La licencia a que se refiere el presente artículo no podrá concederse antes de la expiración de un plazo suplementario de seis meses, cuando pueda obtenerse al expirar un período de tres años, y de nueve meses, cuando pueda obtenerse al expirar un período de un año; i) a partir de la fecha en que el interesado haya cumplido los requisitos previstos en el Artículo IV.1); ii) o bien, si la identidad o la dirección del titular del derecho de traducción son desconocidos, a partir de la fecha en que el interesado efectúe según lo previsto en el Artículo IV.2), el envío de copias de la petición de licencia, que haya presentado a la autoridad competente.

b) Si, durante el plazo de seis o de nueve meses, una traducción en el idioma para el cual se formuló la petición es publicada por el titular del derecho de traducción o con su autorización, no se podrá conceder la licencia prevista en el presente artículo.

5) No podrán concederse licencias en virtud de este artículo sino para uso escolar, universitario o de investigación.

- 6) Si la traducción de una obra fuere publicada por el titular del derecho de traducción o con su autorización a un precio comparable al que normalmente se cobra en el país en cuestión por obras de naturaleza semejante, las licencias concedidas en virtud de este artículo cesarán si esa traducción fuera en el mismo idioma y substancialmente del mismo contenido que la traducción publicada en virtud de la licencia. Sin embargo, podrá continuarse la distribución de los ejemplares comenzada antes de la terminación de la licencia hasta agotar las existencias.
- 7) Para las obras que estén compuestas principalmente de ilustraciones, sólo se podrá conceder una licencia para efectuar y publicar una traducción del texto y para reproducir y publicar las ilustraciones, si se cumplen las condiciones del Artículo III.
- 8) No podrá concederse la licencia prevista en el presente artículo, si el autor hubiere retirado de la circulación todos los ejemplares de su obra.
- 9) a) Podrá otorgarse a un organismo de radiodifusión que tenga su sede en un país de aquéllos a los que se refiere el párrafo 1) una licencia para efectuar la traducción de una obra que haya sido publicada en forma impresa o análoga si dicho organismo la solicita a la autoridad competente de ese país, siempre que se cumplan las condiciones siguientes:
  - i) que la traducción sea hecha de un ejemplar producido y adquirido conforme a la legislación de dicho país;
  - ii) que la traducción sea empleada únicamente en emisiones para fines de enseñanza o para difundir el resultado de investigaciones técnicas o científicas especializadas a expertos de una profesión determinada;
  - iii) que la traducción sea usada exclusivamente para los fines contemplados en el subpárrafo ii) a través de emisiones efectuadas legalmente y destinadas a ser recibidas en el territorio de dicho país, incluso emisiones efectuadas por medio de grabaciones sonoras o visuales efectuadas en forma legal y exclusivamente para esas emisiones;



iv) que el uso que se haga de la traducción no tenga fines de lucro.

b) Las grabaciones sonoras o visuales de una traducción que haya sido hecha por un organismo de radiodifusión bajo una licencia concedida en virtud de este párrafo podrá, para los fines y sujeto a las condiciones previstas en el subpárrafo a), con el consentimiento de ese organismo, ser usada también por otro organismo de radiodifusión que tenga su sede en el país cuyas autoridades competentes hayan otorgado la licencia en cuestión.

c) Podrá también otorgarse una licencia a un organismo de radio difusión, siempre que se cumplan todos los requisitos y condiciones establecidos en el subpárrafo a), para traducir textos incorporados a una fijación audiovisual efectuada y publicada con el solo propósito de utilizarla para fines escolares o universitarios. d) Sin perjuicio de lo que disponen los subpárrafos a) a c), las disposiciones de los párrafos precedentes se aplicarán a la concesión y uso de las licencias en virtud de este párrafo.

### **Artículo III**

(Limitaciones del derecho de reproducción; 1. Licencias concedidas por la autoridad competente; 2. a 5. Condiciones en que se podrán conceder estas licencias; 6. Expiración de licencias; 7. Obras a las que se aplica el presente artículo)

- 1) Todo país que haya declarado que invocará el beneficio de la facultad prevista por el presente artículo tendrá derecho a reemplazar el derecho exclusivo de reproducción previsto en el Artículo 9 por un régimen de licencias no exclusivas e intransferibles, concedidas por la autoridad competente en las condiciones que se indican a continuación y de conformidad a lo dispuesto en el Artículo IV.
- 2) a) Cuando, con relación a una obra a la cual este artículo es aplicable en virtud del párrafo 7), a la expiración:
  - i) del plazo establecido en el párrafo 3) y calculado desde la fecha de la primera publicación de una determinada edición de una obra, o

- ii) de un plazo superior, fijado por la legislación nacional del país al que se hace referencia en el párrafo 1) y contado desde la misma fecha, no hayan sido puestos a la venta, en dicho país, ejemplares de esa edición para responder a las necesidades del público en general o de la enseñanza escolar y universitaria por el titular del derecho de reproducción o con su autorización, a un precio comparable al que se cobre en dicho país para obras análogas, todo nacional de dicho país podrá obtener una licencia para reproducir y publicar dicha edición a ese precio o a un precio inferior, con el fin de responder a las necesidades de la enseñanza escolar y universitaria.
- b) Se podrán también conceder, en las condiciones previstas en el presente artículo, licencias para reproducir y publicar una edición que se haya distribuido según lo previsto en el subpárrafo a), siempre que, una vez transcurrido el plazo correspondiente, no se haya puesto en venta ningún ejemplar de dicha edición durante un período de seis meses, en el país interesado, para responder a las necesidades del público en general o de la enseñanza escolar y universitaria y a un precio comparable al que se cobre en dicho país por obras análogas.
- 3) El plazo al que se hace referencia en el párrafo 2) a) i) será de cinco años. Sin embargo,
- i) para las obras que traten de ciencias exactas, naturales o de tecnología, serán de tres años;
  - ii) para las obras que pertenezcan al campo de la imaginación tales como novelas, obras poéticas, dramáticas y musicales, y para los libros de arte, será de siete años.
- 4) a) Las licencias que puedan obtenerse al expirar un plazo de tres años no podrán concederse en virtud del presente artículo hasta que no haya pasado un plazo de seis meses
- i) a partir de la fecha en que el interesado haya cumplido los requisitos previstos en el Artículo IV.1);
  - ii) o bien, si la identidad o la dirección del titular del derecho de reproducción son desconocidos, a partir de la fecha en que el interesado efectúe, según lo previsto en

el Artículo IV.2), el envío de copias de la petición de licencia, que haya presentado a la autoridad competente.

b) En los demás casos y siendo aplicable el Artículo IV.2), no se podrá conceder la licencia antes de que transcurra un plazo de tres meses a partir del envío de las copias de la solicitud.

c) No podrá concederse una licencia durante el plazo de seis o tres meses, mencionado en el subpárrafo a), si hubiere tenido lugar una distribución en la forma descrita en el párrafo 2).

d) No se podrá conceder una licencia cuando el autor haya retirado de la circulación todos los ejemplares de la edición para la reproducción y publicación de la cual la licencia se haya solicitado.

5) No se concederá en virtud del presente artículo una licencia para reproducir y publicar una traducción de una obra, en los casos que se indican a continuación:

i) cuando la traducción de que se trate no haya sido publicada por el titular del derecho de autor o con su autorización;

ii) cuando la traducción no se haya efectuado en el idioma de uso general en el país que otorga la licencia.

6) Si se pusieren en venta ejemplares de una edición de una obra en el país al que se hace referencia en el párrafo 1) para responder a las necesidades bien del público, bien de la enseñanza escolar y universitaria, por el titular del derecho de autor o con su autorización, a un precio comparable al que se acostumbra en dicho país para obras análogas, toda licencia concedida en virtud del presente artículo terminará si esa edición se ha hecho en el mismo idioma que la edición publicada en virtud de esta licencia y si su contenido es esencialmente el mismo. Queda entendido, sin embargo, que la puesta en circulación de todos los ejemplares ya producidos antes de la expiración de la licencia podrá continuarse hasta su agotamiento.

7) a) Sin perjuicio de lo que dispone el subpárrafo b), las disposiciones del presente artículo se aplicarán exclusivamente a las obras publicadas en forma de edición impresa o en cualquier otra forma análoga de reproducción.

b) Las disposiciones del presente artículo se aplicarán igualmente a la reproducción audiovisual de fijaciones audiovisuales efectuadas legalmente y que constituyan o incorporen obras protegidas, y a la traducción del texto que la acompañe en un idioma de uso general en el país donde la licencia se solicite, entendiéndose en todo caso que las fijaciones audiovisuales han sido concebidas y publicadas con el fin exclusivo de ser utilizadas para las necesidades de la enseñanza escolar y universitaria.

#### **Artículo IV**

(Disposiciones comunes sobre licencias previstas en los Artículos II y III: 1. y 2. Procedimientos; 3. Indicación del autor y del título de la obra; 4. Exportación de ejemplares; 5. Nota; 6. Remuneración)

- 1) Toda licencia referida al Artículo II o III no podrá ser concedida sino cuando el solicitante, de conformidad con las disposiciones vigentes en el país donde se presente la solicitud, justifique haber pedido al titular del derecho la autorización para efectuar una traducción y publicarla o reproducir y publicar la edición, según proceda, y que, después de las diligencias correspondientes por su parte, no ha podido ponerse en contacto con ese titular ni ha podido obtener su autorización. En el momento de presentar su petición el solicitante deberá informar a todo centro nacional o internacional de información previsto en el párrafo 2).
- 2) Si el titular del derecho no ha podido ser localizado por el solicitante éste deberá dirigir, por correo aéreo certificado, copias de la petición de licencia que haya presentado a la autoridad competente, al editor cuyo nombre figure en la obra y a cualquier centro nacional o internacional de información que pueda haber sido designado, para ese efecto, en una notificación depositada en poder del Director General, por el gobierno del país en el que se suponga que el editor tiene su centro principal de actividades.

- 3) El nombre del autor deberá indicarse en todos los ejemplares de la traducción o reproducción publicados en virtud de una licencia concedida de conformidad con el Artículo II o del Artículo III. El título de la obra deberá figurar en todos esos ejemplares. En el caso de una traducción, el título original de la obra deberá aparecer en todo caso en todos los ejemplares mencionados.
- 4 a) Las licencias concedidas en virtud del Artículo II o del Artículo III no se extenderán a la exportación de ejemplares y no serán válidas sino para la publicación de la traducción o de la reproducción, según el caso, en el interior del territorio del país donde se solicite la licencia.
- b) Para los fines del subpárrafo a), el concepto de exportación comprenderá el envío de ejemplares desde un territorio al país que, con respecto a ese territorio, haya hecho una declaración de acuerdo al Artículo I.5).
- c) Si un organismo gubernamental o público de un país que ha concedido una licencia para efectuar una traducción en virtud del Artículo II, a un idioma distinto del español, francés o inglés, envía ejemplares de la traducción publicada bajo esa licencia a otro país, dicho envío no será considerado como exportación, para los fines del subpárrafo a), siempre que se cumplan todas las condiciones siguientes: i) que los destinatarios sean personas privadas, nacionales del país cuya autoridad competente otorgó la licencia o asociaciones compuestas por esos nacionales; ii) que los ejemplares sean utilizados exclusivamente con fines escolares, universitarios o de investigación; iii) que el envío y distribución de los ejemplares a los destinatarios no tengan fines de lucro; iv) que el país al cual los ejemplares hayan sido enviados haya celebrado un acuerdo con el país cuyas autoridades competentes han otorgado la licencia para autorizar la recepción, la distribución o ambas operaciones y que el gobierno de ese último país lo haya notificado al Director General.

5) Todo ejemplar publicado de conformidad con una licencia otorgada en virtud del Artículo II o del Artículo III deberá contener una nota, en el idioma que corresponda, advirtiendo que el ejemplar se pone en circulación sólo en el país o en el territorio donde dicha licencia se aplique.

6) a) Se adoptarán medidas adecuadas a nivel nacional con el fin de asegurar i) que la licencia prevea a favor del titular del derecho de traducción o de reproducción, según el caso, una remuneración equitativa y ajustada a la escala de cánones que normalmente se abonen en los casos de licencias libremente negociadas entre los interesados en los dos países de que se trate; ii) el pago y la transferencia de esa remuneración; si existiera una reglamentación nacional en materia de divisas, la autoridad competente no escatimará esfuerzos, recurriendo a los mecanismos internacionales, para asegurar la transferencia de la remuneración en moneda internacionalmente convertible o en su equivalente.

b) Se adoptarán medidas adecuadas en el marco de la legislación nacional para garantizar una traducción correcta de la obra o una reproducción exacta de la edición de que se trate, según los casos.

#### **Artículo V**

(Otra posibilidad de limitar el derecho de traducción: 1. Régimen previsto por las Actas de 1886 y de 1896. 2. Imposibilidad de cambiar de régimen después de haber elegido el del Artículo II; 3. Plazo para elegir el otro régimen)

1) a) Todo país habilitado para hacer una declaración en el sentido de que hará uso de la facultad prevista por el Artículo II, podrá, al ratificar la presente Acta o al adherirse a ella, en lugar de tal declaración: i) si se trata de un país al cual el Artículo 30.2) a) es aplicable, formular una declaración de acuerdo a esa disposición con respecto al derecho de traducción; ii) si se trata de un país al cual el Artículo 30.2) a) no es aplicable, aun cuando no fuera un país externo a la Unión, formular una declaración en el sentido del Artículo 30.2) b), primera fase.

- b) En el caso de un país que haya cesado de ser considerado como país en desarrollo, según el Artículo I.1), toda declaración formulada con arreglo al presente párrafo conserva su validez hasta la fecha de expiración del plazo aplicable en virtud del Artículo I.3).
  - c) Todo país que haya hecho una declaración conforme al presente subpárrafo no podrá invocar ulteriormente el beneficio de la facultad prevista por el Artículo II ni siquiera en el caso de retirar dicha declaración.
- 2) Bajo reserva de lo dispuesto en el párrafo 3), todo país que haya invocado el beneficio de la facultad prevista por el Artículo II no podrá hacer ulteriormente una declaración conforme al párrafo 1).
- 3) Todo país que haya dejado de ser considerado como país en desarrollo según el Artículo I.1) podrá, a más tardar dos años antes de la expiración del plazo aplicable en virtud del Artículo I.3), hacer una declaración en el sentido del Artículo 30.2) b), primera fase, a pesar del hecho de no ser un país externo a la Unión. Dicha declaración surtirá efecto en la fecha en la que expire el plazo aplicable en virtud del Artículo I.3).

## Artículo VI

(Posibilidades de aplicar o de aceptar la aplicación de determinadas disposiciones del Anexo antes de quedar obligado por éste: 1. Declaración; 2. Depositario y fecha en que la declaración surtirá efectos)

- 1) Todo país de la Unión podrá declarar a partir de la firma de la presente Acta o en cualquier momento antes de quedar obligado por los Artículos 1 al 21 y por el presente Anexo:
  - i) si se trata de un país que estando obligado por los Artículos 1 al 21 y por el presente Anexo estuviese habilitado para acogerse al beneficio de las facultades a las que se hace referencia en el Artículo I.1), que aplicará las disposiciones de los Artículos II

o III o de ambos a las obras cuyo país de origen sea un país que, en aplicación del subpárrafo ii) que figura a continuación, acepte la aplicación de esos artículos a tales obras o que esté obligado por los Artículos 1 a 21 y por el presente Anexo; esa declaración podrá referirse también al Artículo V o solamente al Artículo II;

- iii) que acepta la aplicación del presente Anexo a las obras de las que sea país de origen por parte de los países que hayan hecho una declaración en virtud del subpárrafo i) anterior o una notificación en virtud del Artículo I.
- 3) Toda declaración de conformidad con el párrafo 1) deberá ser hecha por escrito y depositada en poder del Director General. Surtirá efectos desde la fecha de su depósito.



## **Anexo 3**

El anexo que se presenta a continuación contiene los primeros seis capítulos del Decreto Ley 233-2003, los cuales son de interés específico y constituyen el fundamento legal indispensable para la temática de la investigación.

### **Decreto Ley 233-2003, Capítulos I-VI**

#### Capítulo I

#### Disposiciones Generales

#### Objeto

1. El presente Reglamento tiene por objeto desarrollar los preceptos normativos contenidos en la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos —Decreto Número 33-98, reformado por el Decreto Número 56-2000, ambos del Congreso de la República— para la aplicación de los procedimientos administrativos que deben ser implementados por el Registro de la Propiedad Intelectual, como autoridad administrativa responsable de la organización y administración de los registros del derecho de autor y los derechos conexos y de cumplir todas las funciones y atribuciones que le asigna la citada Ley, a efecto de brindar certeza y seguridad jurídica a los usuarios del citado Registro.

#### Definiciones

2. Son aplicables al presente Reglamento las definiciones contenidas en el artículo 4 de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos y las siguientes:

Arancel: el Arancel del Registro de la Propiedad Intelectual en materia de Derecho de Autor y Derechos Conexos.

Convenio de Berna: Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1971).

Convención de Roma: Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (1961).

Convención de Ginebra: Convención para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas (1971).

Ley: la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos, Decreto Número 33-98 reformado por el Decreto Número 56-2000, ambos del Congreso de la República.

Registro: el Registro de la Propiedad Intelectual.

Reglamento: el Reglamento de la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos.

Registrador: el Registrador o Sub Registradores de la Propiedad Intelectual.

#### Solicitudes

3. No obstante que el goce y el ejercicio de los derechos de autor y los derechos conexos reconocidos en la Ley no están supeditados a la formalidad de registro o cualquier otra, en el caso que se opte por solicitar la inscripción toda solicitud que se presente al Registro debe indicar como mínimo:

- a) Nombres y apellidos completos del solicitante; tratándose de personas jurídicas, la razón o denominación social;
- b) Nacionalidad o lugar de constitución, según el caso, así como la profesión u oficio y domicilio;
- c) Nombres y apellidos completos del representante legal, si fuere el caso;
- d) Lugar para recibir citaciones y notificaciones;
- e) El objeto de la solicitud;
- f) Lugar y fecha de la solicitud; y
- g) Firma del solicitante; si éste no sabe o no puede firmar, lo hará por él otra persona o un abogado.

Cuando la solicitud fuere presentada por dos o más personas, éstas designarán un representante común en quien unifican su personería. Si no se hiciere tal designación, se considerará como tal al solicitante que aparezca mencionado en primer lugar en la solicitud.

Para facilitar la comunicación con el Registro, el solicitante podrá indicar en su solicitud otros datos, tales como dirección de correo electrónico, número telefónico y/o número de facsímil.

#### Requisitos de las demás gestiones

4. En las demás gestiones que sobre el mismo asunto se presenten, deberá indicarse:

- a) El número de expediente;
- b) Los nombres y apellidos completos del solicitante o de quien lo represente;
- c) La obra o derecho conexo al que se refiere; y
- d) Los requisitos contemplados en los literales f) y g) del artículo 3 anterior.

#### Uso de formularios

5. Las solicitudes se presentarán en los formularios que el Registro ponga a disposición de los usuarios.

#### Notificaciones

6. El Registro notificará sin necesidad de gestión de parte todas las resoluciones en las que ordene la realización de un acto, en las que requiera la entrega de un documento y las resoluciones definitivas que se emitan en cualesquiera de las formas siguientes:

- a) En la sede del Registro;
- b) En el lugar señalado por el solicitante para recibir notificaciones:
  - b.1) por el personal del Registro;
  - b.2) por medio de notario; o
  - b.3) por correo certificado a costa del interesado.

En todo caso se tendrán por bien hechas las notificaciones que se practiquen en el lugar señalado por el solicitante, en tanto no conste cambio de dirección para tal efecto.

#### Duplicado y copias

7. De toda solicitud y documentos que se presenten deberán adjuntarse una copia para efectos de reposición, salvo que el Registro establezca otro sistema que asegure contar con duplicados o copias para efectos de reposición. De toda resolución que se emita deberá conservarse una copia para efectos de reposición, que podrá obrar en soporte magnético.

#### Presentación de solicitudes

8. Presentada cualquier tipo de solicitud, el Registro le anotará a fecha y hora de su recepción, le asignará número de expediente cuando proceda y entregará al interesado una copia de la misma en donde consten esos datos.

Comprobante de pago de tasas

9. El pago de las tasas establecidas en el Arancel podrá acreditarse mediante el documento original emitido a favor del interesado, o bien, mediante fotocopia del mismo legalizada por notario.

Plazos

10. Salvo disposición diferente contenida en la Ley o este Reglamento, toda solicitud o gestión efectuada en materia de derecho de autor y derechos conexos tendrá un plazo de respuesta por parte del Registro de diez días hábiles.

Registro de obras

11. Las obras y demás producciones que se registren protegidas por la Ley y este Reglamento, será declarativo y no constitutivo de derechos.

## Capítulo II

### Derecho de Autor

#### Condiciones de protección

12. Las obras protegidas por la Ley son aquellas creaciones originales, susceptibles de ser divulgadas o reproducidas por cualquier medio. La protección que otorga la Ley se concede a las obras desde el momento de su creación, independientemente del mérito, destino o modo de expresión, pero para que proceda su inscripción y depósito se requiere que hayan sido fijadas en un soporte material.

Exclusiones

13. No son objeto de protección por derecho de autor, entre otras:

- a) Las ideas en sí mismas, las fórmulas, soluciones, conceptos, métodos, sistemas, principios, descubrimientos, procesos e invenciones de cualquier tipo;
- b) El aprovechamiento industrial o comercial de las ideas contenidas en las obras;
- c) Los esquemas, planes o reglas para realizar actos mentales, juegos o negocios;

- d) Las letras, los dígitos o los colores aislados;
- e) Los nombres y títulos o frases aislados;
- f) Los simples formatos o formularios en blanco para ser llenados con cualquier tipo de información, así como sus instructivos;
- g) Las reproducciones o imitaciones, sin autorización, de escudos, banderas o emblemas de cualquier país, Estado, municipio o división político administrativa equivalente, ni las denominaciones, reglas, símbolos, siglas o emblemas de organizaciones internacionales gubernamentales, no gubernamentales o de cualquier otra organización reconocida oficialmente, así como la designación verbal de los mismos;
- h) El contenido informativo de las noticias; y
- i) La información de uso común tal como refranes, dichos, leyendas, hechos, calendarios y las escalas métricas.

#### Obras de arte aplicado

14. Las obras de arte aplicadas a la industria sólo son protegidas en la medida en que su valor artístico pueda ser separado del carácter industrial del objeto u objetos en las que ellas pueden ser aplicadas.

#### Traducciones

15. Cuando la traducción de una obra se hubiere efectuado a su vez sobre una traducción, el traductor deberá mencionar además del nombre del autor, el del anterior traductor y el idioma de la obra original y de traducción en que se base.

#### Obras en coautoría

16. En todo caso de obras en coautoría y no obstante cualquier cesión a favor de terceros, se deberá incluir el nombre de la totalidad de coautores.

#### Pruebas del autor o editor

17. Las pruebas del autor o editor y todas aquellas que se realicen con la intención de que estén fuera del comercio, solamente podrán ponerse a la venta por el editor cuando la totalidad de la edición estuviere agotada y hubiere transcurrido al menos un plazo de cinco años desde su realización.

Capítulo III  
Derechos Conexos  
Alcance

18. Las interpretaciones, ejecuciones, fonogramas y emisiones se encuentran protegidos en los términos de la Ley, independientemente de que incorporen o no obras protegidas.

Artistas intérpretes o ejecutantes

19. De conformidad con la definición contenida en la Ley, el término artista intérprete o ejecutante designa también al narrador, declamador y cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o bien una expresión de folclore, aun cuando no hubiere un texto previo que norme su desarrollo.

Los llamados extras y las participaciones eventuales o de mera presencia no quedan incluidos en la definición correspondiente.

Productor de fonogramas

20. De conformidad con el artículo 58 de la Ley, productor de fonogramas es toda persona individual o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas.

Requisitos de los fonogramas

21. Para fines de identificar al titular de los derechos, los fonogramas podrán utilizar al identificarse el símbolo de la letra P encerrada en un círculo, seguida del nombre completo del producto del fonograma y la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación de la producción.

En ningún caso la omisión de dicha mención implicará la pérdida o limitación del ejercicio de los derechos que correspondan al productor del fonograma.

Ejecución pública

22. Para los efectos de lo dispuesto en el artículo 59 de la Ley, se considera ejecución pública de fonogramas cualquier clase de comunicación pública en los términos del literal d) del artículo 21 de la Ley.

## Señales

23. Las señales objeto de las emisiones o transmisiones de los organismos de radiodifusión pueden ser:

a) Por la posibilidad de acceso al público:

1. Codificadas, cifradas o encriptadas, las que han sido modificadas con el propósito de que sean recibidas y descifradas única y exclusivamente por las personas expresamente autorizadas; y

2. Libres, las que pueden ser recibidas por medio de cualquier aparato apto para su recepción.

b) Por el momento de su emisión:

1. De origen, las que portan programas o eventos en vivo; y

2. Diferidas, las que portan programas o eventos previamente fijados.

## Capítulo IV

### Derechos Morales y Patrimoniales

#### Identificación de las obras

24. Para fines de identificar al autor o titular de los derechos, las obras protegidas por la Ley que se publiquen o divulguen podrán utilizar la expresión “Derechos Reservados” o su abreviatura “D. R.”, seguida del año en que la protección empiece, la letra C encerrada en un círculo (©) y el nombre completo del titular del derecho de autor.

Cuando se opte por utilizarlas, estas menciones deberán aparecer en una parte visible de la obra. En ningún caso, su omisión implicará la pérdida de los derechos respectivos o una limitación a su ejercicio.

#### Obras utilizadas en publicidad

25. Salvo pacto en contrario, se presumirá que los autores que aporten obras para su utilización en anuncios publicitarios o de propaganda, comercial o no, han autorizado la omisión de su crédito autoral durante la utilización o explotación de las mismas, sin que esto implique renuncia a los derechos morales.

#### Defensa por parte del Estado

26. La defensa de los derechos morales de paternidad e integridad de las obras de aquellos autores que a su fallecimiento no tuviesen herederos y que corresponde al Estado de acuerdo a lo prescrito en el artículo 20 de la Ley, estará a cargo de la Procuraduría General de la Nación, así como de aquellas obras que hubiesen entrado en el dominio público y que constituyen patrimonio cultural de la nación.

#### Responsabilidad

27. El propietario del soporte material de una obra literaria y artística no será responsable, en ningún caso, por el deterioro o destrucción de la obra o de su soporte material causado por el simple transcurso del tiempo o por efecto de su uso habitual. La preservación, restauración o conservación de obras literarias y artísticas podrá realizarse mediante acuerdo entre el autor y el propietario del soporte material o del ejemplar único, según el caso.

#### Regalías

28. Para los efectos de la Ley y de este Reglamento, se entiende por regalías la remuneración económica generada por el uso o explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones, fonogramas o emisiones en cualquier forma o medio. Las regalías por ejecución, exhibición o representación pública de obras literarias y artísticas se generarán en favor de los autores y titulares de derechos conexos, así como de sus causahabientes, cuando éstas se realicen con fines de lucro directo o indirecto.

#### Pago de regalías

29. El pago de regalías al autor, a los titulares de derechos conexos y a sus causahabientes se hará en forma independiente a cada uno de quienes tengan derecho según la modalidad de explotación de que se trate.

#### Fines de lucro

30. Se entiende realizada con fines de lucro directo, la actividad que tenga por objeto la obtención de un beneficio económico como consecuencia inmediata del uso o explotación de los derechos de autor o derechos conexos, así como la realización de cualquier acto que



permita tener o utilizar un dispositivo o sistema que permita desactivar o suprimir los dispositivos electrónicos de protección de una obra. Se entenderá realizada con fines de lucro indirecto la utilización que resulte en una ventaja o atractivo adicional a la actividad principal desarrollada por el agente. No será condición para la calificación de una actividad o conducta infractora el hecho que se obtenga o no el lucro esperado o previsto.

## Capítulo V

### De las Inscripciones en General

#### Materia registrable

31. Además de lo establecido expresamente en la Ley, en el Registro podrán inscribirse, entre otros:

- a) Los poderes otorgados para el ejercicio de los derechos derivados de una obra inscrita;
- b) Los contratos o convenios celebrados sobre derecho de autor o derechos conexos; y
- c) Las resoluciones judiciales que en cualquier forma modifiquen o extingan derechos de autor o derechos conexos, o bien, contratos o convenios inscritos.

#### Inscripciones de buena fe

32. Toda inscripción se presume efectuada de buena fe y con base en las solicitudes y documentos que al efecto presenten los interesados.

#### Declaración jurada

33. El acta notarial que documente la declaración jurada a que se refiere el artículo 106 de la Ley, no exime al interesado en una inscripción de la presentación de la solicitud respectiva con base en el formulario establecido por el Registro. Además de los datos generales de identidad del titular o titulares del derecho de autor, o bien, del editor o productor, el Notario autorizante deberá preferentemente consignar también los datos pertinentes al documento de identificación del requiriente. En caso contrario, éste deberá adjuntar a su solicitud fotocopia de dicho documento.

#### Colección de obras

34. En caso de ser varias las obras objeto de la solicitud de inscripción, el Registro las considerará colección de obras bajo un mismo título. Si el solicitante de la inscripción no

proporcionare el título de la colección, el Registro podrá fijarle el plazo de ocho días hábiles para tal efecto, bajo apercibimiento que en caso contrario será identificada por la institución simplemente como Colección de Obras.

#### Sumario

35. El sumario a que se hace referencia en el literal c) del artículo 104 de la Ley, deberá contener como mínimo lo siguiente:

- a) Nombres completos de los contratantes;
- b) Obras o derechos objeto del contrato o convenio;
- c) Condiciones esenciales establecidas por las partes, tales como plazo, alcance, limitaciones, ámbito territorial y otros;
- d) Lugar y fecha de la celebración; y
- e) Firmas de los contratantes o de sus legítimos representantes.

#### Requisitos de la inscripción

36. Las inscripciones que efectúe el Registro deberán contener al menos:

- a) Naturaleza de la obra o derecho conexo inscrito;
- b) Número de inscripción;
- c) Nombre completo del autor y, cuando fuere distinto, del titular de los respectivos derechos;
- d) Nombre completo del solicitante de la inscripción;
- e) Lugar y fecha; y
- f) Nombre y firma del Registrador.

Los mismos requisitos deberá contener el certificado de inscripción que se emita a favor del autor o titular correspondiente.

#### Anotaciones marginales

37. El Registro anotará al margen de toda inscripción cualquier hecho o circunstancia que modifique lo inscrito o se relacione con ello, haciendo referencia a cualquier otra inscripción que hubiese procedido, según el caso. En igual forma se procederá en el supuesto de aclaraciones, ampliaciones o rectificaciones.

Seudónimo

38. En el caso de solicitud de inscripción de obras escritas o creadas bajo seudónimo que no se hayan editado, no será legalmente exigible la presentación de la declaración jurada a que se refiere el artículo 106 de la Ley, la cual se suplirá consignando la información pertinente en la propia solicitud. En el caso de obras editadas o producidas, la declaración jurada la podrá formular el propio editor o productor. En el sobre cerrado que debe adjuntarse a la solicitud de inscripción de una obra escrita bajo seudónimo, se consignarán los datos de identificación del autor tales como sus nombres y apellidos completos, su edad, estado civil, ocupación, nacionalidad y domicilio. El sobre respectivo deberá indicar el seudónimo y la identificación clara y precisa de la obra a que se refiere. El Registrador tomará las medidas necesarias para conservar bajo estricta reserva el sobre correspondiente, asegurándose que en el expediente y en la inscripción quede constancia mediante razón de dicha circunstancia.

## Capítulo VI

### Inscripciones en Particular

#### Depósito

39. La obligación de presentación de una copia de la obra a que se refiere el artículo 108 de la Ley, es asimismo extensiva al solicitante de la inscripción de producciones fonográficas, interpretaciones o ejecuciones artísticas y producciones para radio y televisión, en cuyos casos deberá acompañarse a las solicitudes copias de los respectivos soportes materiales. En el caso de obras inéditas y programas de ordenador, el ejemplar que se presente se conservará bajo reserva en el propio Registro, salvo que se acredite la autorización por escrito con firma legalizada por parte del autor o del titular de los derechos respectivos. En consecuencia, tales ejemplares no podrán ser objeto de consulta sin dicha autorización. Cuando por la naturaleza de la obra de que se trate, se acompañen a la solicitud reproducciones gráficas de la misma o fotografías, éstas no deberán exceder el tamaño de una hoja tamaño carta, es decir, 21.6 centímetros por 27.9 centímetros, salvo en casos especiales calificados expresamente por el Registrador.

#### Otros requisitos

40. Además de los requisitos generales e información específica requeridos por la Ley y este Reglamento, toda solicitud de inscripción y depósito deberá contener:

- a) Indicación sobre si la obra es inédita o publicada, originaria o derivada, si es individual, colectiva o en colaboración o cualquier otra clasificación que le resulte aplicable;
- b) El país de origen, si se tratare de una obra extranjera;
- c) Año de creación o realización, cuando no hubiere sido publicada o divulgada;
- d) Indicación sobre si la solicitud se formula en calidad de autor o titular del derecho, así como del título mediante el cual se adquirió el derecho, si fuere el caso; y
- e) Tipo de soporte material de la misma o de sus ejemplares.

#### Obra literaria

41. Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra literaria, en la solicitud se deberá indicar además lo siguiente:

- a) Nombre, razón o denominación social del editor y del impresor, así como su dirección;
- b) Número de edición y tiraje;
- c) Tamaño, número de páginas, si la edición es rústica o de lujo; y
- d) Cualquier otra información o características que permitan identificar la obra.

#### Obra musical

42. Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra musical con o sin letra, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) El género y/o ritmo al que corresponda;
- b) La partitura;
- c) Si ha sido fijada con fines comerciales o no; y
- d) Cualquier otra información o características que permitan identificar la obra.

Si la solicitud de inscripción se refiere a la letra sin incluir la partitura, la solicitud deberá ajustarse a lo previsto para el caso de obras literarias en lo que resulte pertinente.

#### Obra audiovisual

43. Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra audiovisual o a una emisión de radio o televisión, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) Nombre del productor y el de las personas responsables de cada aporte individual a que se refiere el artículo 28 de la Ley;
- b) Género, clase, metraje y duración; y
- c) Cualquier otra información o características que permitan identificar la obra.

Lo anterior es sin perjuicio de lo dispuesto en el último párrafo del artículo 108 de la Ley.

#### Obra plástica

44. Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra plástica, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) Género o clase al que corresponda;
- b) Lugar de su exhibición o edificación, según el caso; y
- c) Todo dato de ubicación y descriptivo que permita su identificación.

Tratándose de solicitudes de inscripción de obras de arquitectura, ingeniería, mapas, croquis y aquellas relativas a la geografía, ingeniería, topografía o a las ciencias en general, deberá mencionarse la clase de obra de que se trata e incluir una descripción general de sus características.

#### Obra dramática

45. Si la solicitud de inscripción se refiere a una obra dramática, dramático musical, coreográfica u otras de igual naturaleza, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) El género o clase a que corresponda;
- b) Duración;
- c) Una referencia general a su argumento y a la música o movimientos; y
- d) Cualquier otra información que permita su identificación.

#### Programa de ordenador

46. Si la solicitud de inscripción se refiere a un programa de ordenador, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) Año de la realización y, en su caso, de su primera publicación y/o divulgación;
- b) Número de versiones autorizadas con las indicaciones que permitan identificarlas;

c) Una breve descripción de las herramientas técnicas utilizadas para su creación, de sus funciones y tareas, así como los requerimientos técnicos de los equipos en donde puede operar; y

d) Cualquier otra información o característica que permita identificarlo.

Además de un ejemplar del programa, el solicitante deberá acompañar una copia del manual o guía del usuario y cualquier otra documentación técnica sobre el mismo.

#### Interpretación o ejecución

47. Si la solicitud de inscripción se refiere a una interpretación o ejecución, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

a) El nombre y datos que identifiquen a los intérpretes o ejecutantes o, en el caso de orquestas, grupos musicales o sociales, el nombre de la agrupación y el de su director;

b) El nombre de la obra objeto de interpretación o ejecución, incluyendo el de su autor o autores;

c) Información sobre su soporte material, incluyendo el año de la fijación; y d) Cualquier información adicional que permita su identificación.

#### Fonogramas

48. Si la solicitud de inscripción se refiere a una producción fonográfica, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

a) Título o nombre del fonograma en su idioma original y, de no ser en español, su traducción;

b) Año de la fijación;

c) Títulos de las obras fijadas en el fonograma y el nombre de sus respectivos autores;

d) Nombre de los artistas intérpretes o ejecutantes; y

e) Cualquier información adicional que permita su identificación.

#### Emisiones de radiodifusión

49. Si la solicitud de inscripción se refiere a una emisión de radiodifusión, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

a) El nombre e identificación del organismo de radiodifusión;

b) Las obras, programas o producciones objeto de la emisión; y

- c) Lugar y fecha de la transmisión y, en el caso que estuviere fijada en un soporte con fines comerciales, el año de su fijación;
- d) Duración de la emisión; y
- e) Cualquier información adicional que permita su identificación.

#### Otras inscripciones

50. Si la solicitud de inscripción se refiere a una enajenación, transferencia o cualquier otra forma de disposición de los derechos de una obra previamente inscrita, la solicitud deberá indicar además lo siguiente:

- a) El nombre de las partes que intervienen en el contrato o convenio;
- b) La naturaleza del acto, contrato o convenio;
- c) Su objeto;
- d) Derechos o modalidades de explotación que se establecen;
- e) Plazo y duración;
- f) Lugar de la celebración; y
- g) Cualquier información adicional que se estime relevante.

En todo caso, el solicitante deberá adjuntar copia del documento correspondiente, o bien, de un resumen del mismo firmado por ambas partes.

#### Garantía de la inscripción

51. Efectuada la inscripción, se dejará constancia de ella por orden numérico y cronológico en cuerpos o soportes de información de cualquier naturaleza, apropiados para recoger de modo indubitado y con adecuada garantía de seguridad jurídica, seguridad de conservación y facilidad de acceso y comprensión, todos los datos que deban constar en el Registro.

## Anexo 4

### Formularios de registro de fonogramas en MUSICARTES

#### Registro de Interpretación/Grabación

Este formulario electrónico se utiliza para declarar y registrar las interpretaciones de nuestros asociados que fueran fijadas (grabadas) en un soporte físico (CD, DVD...) o digital (WAV, AIFF, MP3...), o bien que fueran reproducidas y transmitidas en vivo por algún medio radial o televisivo.

Si no ha actualizado sus datos personales recientemente, es requerido que lo haga primero, de esta manera aseguramos tener la información requerida para hacerle llegar las remuneraciones que correspondan por la utilización de sus obras y otros beneficios que Musicartes ofrece a sus asociados

---

#### Paso 1: DATOS DE LA OBRA FIJADA (GRABADA)

Nombre del tema, canción, número o interpretación grabada:

Si está incluida en un album o compilación, nombre de la obra:

Nombre de la agrupación, banda o show que interpreta la obra:

Año de publicación:

Medio de publicación Original:

Digitrack = Formatos digitales



*(mp3, wav, m4a...)*

---

### **Paso 2: DATOS DE LOS AUTORES/COMPOSITORES DE LA OBRA**

Datos de los compositores/autores que hicieron la música y la letra. Estos datos son consignados a manera de registro de los titulares de la obra en calidad de derechos de autor. **Musicartes** no recauda públicamente remuneraciones (regalías) por esta categoría de derechos.

---

### **Paso 3: INTERPRETES TITULARES**

Estas son todas las personas que participaron en la interpretación de la obra, intérpretes, ejecutantes, productor artístico-musical y el director de orquesta. **La recaudación pública de las remuneraciones correspondientes por la comunicación pública de estas obras es gestionada exclusivamente por MUSICARTES.** Los datos son: Nombre, categoría e instrumento.

---

### **Paso 4: DATOS DEL PRODUCTOR FONOGRAFICO**

Dada la naturaleza de la gestión de los Derechos Conexos, es necesario registrar al productor fonográfico. El productor fonográfico es el "Dueño" de la grabación y es titular de su propio derecho.

## Anexo 5

### Formato de registro y resumen de observación cualitativa

<b>REGISTRO DE OBSERVACIÓN sobre la investigación de DERECHOS DE AUTOR EN MATERIA MUSICAL EN GUATEMALA</b>	
Fecha _____	Hora _____
Reunión _____	
Lugar _____	Participantes _____
1. Impresiones generales, descripción del lugar, los participantes, el tema que se tratará, la atmósfera social que se percibe.	
2. Especulación sobre los motivos de la reunión, primera hipótesis acerca del contexto social, sus móviles y las relaciones entre las personas.	
3. Otras explicaciones posibles, intercambio con otros observadores que están inmersos en la misma situación.	
4. Revisión del itinerario de recolección de datos, destilando de los pasos anteriores posibles preguntas o averiguaciones que quedan por hacer.	
5. Revisión y ordenamiento del material recolectado, y formulación de las posibles conclusiones y sus implicaciones.	

**Fuente:** elaboración propia (Guatemala, 2012) con base en Hernández *et al.* (2006:592)