

ARTE Y PROPIEDAD

Luis Rojas (2017)

Conferencia realizada en el Centro Histórico Cultural de la Universidad Nacional del Sur para Bahía Actual Centro de Interpretación y Creación para el Encuentro de música de los siglos XX y XXI en su séptima edición

“Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras”, escribe José Martí (1853-1895) en su ensayo “Nuestra América”.

Esta genial frase no sólo valora el poder defensivo de la idea, sino que nos dice que hay una guerra, una guerra que quizás no nos hayamos dado cuenta que está en curso. Una guerra que han comenzado unos pocos en el confín de los tiempos, y que ha tenido como objetivo limitar y quizás aniquilar el bien común de la humanidad.

Esta guerra es la GUERRA POR EL CONOCIMIENTO. Por eso es que el poder económico, siempre monopólico, que acumula todo lo que puede, y que restringe la libertad de pensamiento, convierte obsesivamente en objeto de control toda herramienta que sirva para ser libres e iguales.

Pero no nos confundamos, lo que se prohíbe son las ideas, no los libros. Y se prohíben al punto de ordenar la quema de libros, de ordenar la prohibición de la máquina que los produce, de ordenar la muerte pública de quiénes los imprimen, de ordenar secuestrar y torturar a quiénes los difunden y leen, y, sobre todo, de los que actúan como consecuencia del contenido de esos libros.

Es este poder político que actúa siempre en función del poder económico el que ha logrado el auto entierro de libros, que en realidad es el entierro de las ideas, e incluso ha llegado a implementar el más macabro de los tormentos que es la desaparición de personas.

“Nuestra lucha es por el saber, y el mal gobierno imparte ignorancia y desprecio”, escribe el subcomandante Marcos a los pueblos y gobiernos del mundo. Hacia el final de ese escrito sigue: “nos quieren quitar la historia para que en el olvido se muera nuestra palabra.”

Los poderosos de la tierra nos observan, ubicados según creen ellos en el exacto centro del Universo al que imaginan suyo, y si algo nuestro es valioso, y sucede que casi todo lo es, inmediatamente se lo apropian, lo maquillan a su imagen y semejanza y nos lo devuelven formando parte de “su” historia y ya no de la nuestra si se trata de un bien inmaterial. Pero si el bien es material nos lo venden y devuelven a un valor que jamás podremos pagar, nos endeudan.

Es decir, todo debe pasar por el centro para ser valorado y luego admitido o rechazado. La colonia debe ser blanqueada literalmente, como “el Egipto antiguo, que ellos pintaron de blanco, los egiptólogos europeos pintaron a Egipto de blanco”, así lo expresó Abdías Nascimento, indignado por el ocultamiento y la distorsión de las grandes culturas africanas en su lucha por la dignidad negra en Brasil.

Definiendo y entendiendo a la cultura según lo dice Gabriel García Márquez, en un reportaje para la revista Correo de la UNESCO como “el aprovechamiento social del conocimiento”, toda manipulación del mismo con el fin de concentrarlo, centralizarlo, y restringirlo para luego, actuando a la manera de un gran censor,

determinar qué debe saberse y qué no, produce grupos sociales y aún sociedades enteras desiguales en lo cultural.

Si bien el empobrecimiento forzado de la información útil lo sufre la mayoría de la población mundial, esta desigualdad es sensiblemente mayor en los territorios colonizados del planeta. Esta desigualdad exige que deba ser superada mediante los ideales emancipatorios, si es que queremos como lo dice el manifiesto zapatista Náhuatl: “para todos todo”.

Cuando se prohíbe la palabra, cuando se limita el conocimiento, cuando se distorsiona la historia, cuando se centralizan los postulados, se está encarcelando la expresión que se manifiesta de innumerables maneras: entre ellas el arte.

Ahora bien, es muy importante definir cómo pensamos el arte en el siglo XXI.

En el plano general, nada nuevo bajo el sol, nada nuevo bajo ninguna de las estrellas en cada uno de los sistemas planetarios.

Todo está, nada creamos, somos demasiado pequeños para sostener que poseemos esa inmensa capacidad. Nosotros, no podemos ser tan arrogantes, diminutos seres inteligentes (según dicen) de este planeta, ya que sólo encontramos y encontramos por casualidad.

Eso sugiere el origen de la palabra inventar, es decir, somos inventores que humildemente y dispuestos a la aventura encontramos lo que hay y nadie ve, en todo caso.

Y cuando lo que encontramos lo compartimos, lo difundimos, lo copiamos, lo transformamos, estamos favoreciendo al bien común: la comida y el agua, la salud, la educación, el ocio, las conductas colectivas.

En lo particular, como habitantes de nuestra patria, que abarca desde México a la Antártida, hay varias y grandes dificultades que debemos superar y para ello debemos ser originales, en el sentido de saber valorar y reconocer nuestro origen, que es el que precisamente nos da nuestra identidad negada por la distorsión de nuestra historia, la prohibición de nuestra palabra, por la imposición de reglas foráneas, en principio culturales para luego someternos económicamente, es decir, seguir siendo colonias.

Para ser original pareciera que debemos anular por completo nuestra capacidad de recordar: la memoria. Pero el olvidar es muy malo ya que nos condena a repetir errores, a no saber quiénes somos, de dónde venimos, a qué pertenecemos. Es atinado citar aquí lo que escribiera el escritor y periodista Rodolfo Walsh en el diario de la CGT de los argentinos:

“Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece, así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas.”

Grandes dolores de cabeza le han traído a la humanidad y en particular al arte de nuestros pueblos el mandato romántico de la originalidad: la creación parte de la nada misma, parte de la hoja en blanco. Esto asemeja al hombre romántico con un único dios creador de todo el universo.

Escribo mi música re-utilizando elementos propios y ajenos, de forma textual o re-interpretada. Luego apelo a la repetición, a realizar una y otra vez copias que aun siendo exactas germinarán en interpretaciones diferentes, sea porque el contexto es diferente o porque se dice de forma diferente, cualquiera de las dos posibilidades hace que las copias, aun con intención de ser iguales no lo sean. Recorro a la austeridad de medios porque con poco alcanza para que el contenido de lo que expreso sea profuso y profundo.

Se mezcla lo que pienso, con lo que escribo (de música), con lo que hago a diario, no tengo duda: los seres humanos somos indivisibles, somos absolutamente coherentes en lo público y en lo privado en la relación de lo ético con lo estético.

Los hechos históricos que voy a relatar me sirven de confirmación del camino estético y ético que he decidido tomar hace tiempo. Cabe aclarar que este camino es el mío, el de cada uno o una de ustedes puede ser distinto, y es muy bueno que así ocurra, salvo que, y estas son las muy raras excepciones, estemos hablando del camino tomado por el poder económico, político y cultural de quienes pretenden hacernos colonia.

Parece ser que, en los últimos siglos de nuestra historia, hay patrones, ligados a la manipulación del conocimiento y la información, que se repiten copiando la forma rondó de la música. Forma en que un tema principal que reaparece sin demasiada modificación se alterna con otros en intermedios que dan vida y nuevo impulso a la obra musical.

En la historia del hombre el tema principal con pocas variantes está definido por la restricción del conocimiento y de la información y sustentado por los mismos factores de poder, en tanto que los temas intermedios caracterizados por la

imaginación y la inventiva se hallan sustentados por la idea de la igualdad que nos permite brillar libres y en la acción colectiva.

Los centros funcionales a los diferentes tipos de poder son: ciertas iglesias, ciertos gobiernos, ciertas instituciones del saber cómo prestigiosas universidades de los países y reinos considerados centrales.

Cada uno de ellos y por conveniencia mutua, han sabido ejercer el control y hacer escaso, el potencial creativo que poseemos para construir y de nuevo cito al Subcomandante Insurgente Marcos:

"El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos. La patria que construimos es una donde quepan todos los pueblos y sus lenguas, que todos los pasos la caminen, que todos la ríen, que la amanezcan todos."

Vayámonos al año 1350, al oeste de Europa. La región es desbastada, por la peste negra: enfermedad infecciosa y contagiosa, es una forma grave de la peste bubónica.

La peste afecta a enormes cantidades de monjes empleados y controlados por la Iglesia Católica que poblaban los monasterios, y que eran los encargados de realizar las copias de los libros.

Debido a la escasez de copistas los libros aumentaron su valor aún más por causa del material usado para hacer las copias. Para una Biblia se utilizaban 170 pieles de buey o 300 pieles de oveja.

La divulgación de la información escrita era decidida por el Vaticano, donde residían las más altas jerarquías de la Iglesia Católica. De esta manera estamos en presencia de los patrones que adopta la censura y que se repetirá a lo largo del tiempo.

Sin embargo como ni la imaginación, ni la idea pueden ser controladas, no hay medios telepáticos que nos permitan hacer eso, y aunque los hubiera con nuestra rebeldía nos resistiríamos, estas circunstancias de control de la palabra escrita incentivaron la búsqueda de una forma más barata y eficiente del copiado de libros.

Dos tecnologías chinas: el papel obtenido a partir de prendas de vestir usadas y la impresión a partir de moldes de madera, fueron ambas adaptadas por Guttemberg, en 1451, y perfeccionadas mediante una combinación de la técnica de impresión por presión, de tipos móviles metálicos, tintas al óleo e impresión en secuencia. Estos avances en la impresión permitieron rápidamente sustituir el oficio de los copistas y reducir el costo de los libros. El standard de vida de la población había crecido debido a que los sobrevivientes de la peste negra habían heredado las tierras de sus familiares, lo cual les permitía comprar mucha cantidad de ropa que luego desechaban y la misma servía de suministro para obtener papel a bajo costo.

La palabra escrita e impresa con esta nueva tecnología diseminó la información de manera más rápida y sin los errores voluntarios (por orden del Papa) o involuntarios (debido a no saber escribir) e incrementó la franja de lectores. Como consecuencia aceleró la investigación, causando un efecto no deseado por la Iglesia al no poder controlar ni detener la difusión de las nuevas y polémicas ideas.

Varios hechos ocurridos en torno al 1535, en Francia, vuelven a evidenciar la forma rondó de la historia de la que hablábamos más arriba y que no es ni más ni menos que la lucha sostenida por la libertad de expresión en contra de la censura aplicada a través de los monopolios.

En 1521 la institución de la censura en Francia fue aplicada a las obras de Lutero.

El 13 de enero de 1535, el rey Francisco I prohíbe en todo el reino la imprenta y establece la pena de muerte para todo aquel que imprima o distribuya libros prohibidos.

Esta norma se origina en 1534 debido al llamado *Caso de las pancartas (Affaire des placards)*, en el que el reformista Antoine Marcourt empapeló París con carteles y panfletos considerados blasfemos y en la presión que venía ejerciendo la facultad de teología de la Sorbona para que obras del Renacimiento, como las de Marot, Ravelais y las Biblias publicadas por Robert Estienne, fueran destruidas con el fin de proteger la fe católica que consideraban sacudida y atacada por todos lados. Los influyentes académicos universitarios pidieron que se prohibiese toda actividad de impresión fuera de la universidad.

Etienne Dolet, un humanista, un poeta idealista e imprentero nacido en Orléans es quien se atreve a desafiar el Decreto de 1535 del rey Francisco I. Dolet dejando clara su postura ideológica a favor de la justicia, la libertad y condenando al control de la palabra impresa nos dice:

“No podría ocultar con mi silencio la infamia de aquellos monstruos humanos que, para acabar con nuestro futuro literario, han juzgado necesario destruir el arte de la imprenta”, escribió. “Y ¿Por qué motivos creen esto necesario? Según ellos, la herejía luterana ha encontrado, en la literatura y en el arte de la imprenta, un instrumento de divulgación que es demasiado eficaz.”

Dolet publica: tratados sobre anatomía humana, considerados heréticos por la Iglesia católica y ediciones “subversivas” de las obras de los filósofos clásicos desafiando a los

censores reales. En 1541 es arrestado y enjuiciado bajo cargos de herejía, pero escapa de la sentencia de muerte debido a su amistad con el principal capellán del reino, Pierre du Châtel, y por el perdón del propio rey Francisco I que, en ese momento, luego de su visita a las ciudades-estado italianas, había regresado impregnado de aires humanistas.

A pesar de haber evadido una seria persecución durante varios años, el 14 de febrero de 1544 se pronunció un edicto, condenando a La institución de la religión cristiana (*L'Institution de la religion chrétienne*) de Calvino y a catorce libros impresos por un impresor - Etienne Dolet - para ser incautados y quemados en la plaza frente a la catedral de Notre-Dame. Esta lista incluía su Exhortación a la lectura de la Sagrada Escritura (*Exhortation a la lecture de la sainte ecripture*), el *Modus confitendi* de Erasmus y las propias traducciones de Dolet del Nuevo Testamento.

Más tarde, ese mismo año, fue arrestado por segunda vez y después de un juicio que duró dos años completos, fue condenado a ser ahorcado y su cuerpo quemado, junto con sus libros, por "blasfemia y sedición y la exhibición de libros prohibidos y condenados." Esta sentencia se llevó a cabo, terriblemente, en el día de su cumpleaños número 37. Aunque la muchedumbre de la plaza Maubert en París se burló de él, Dolet conservó sin embargo su dignidad, diciéndole al funcionario que lo sostenía:

“No es por mí que me da pena, sino más bien este pueblo desafortunado, hundido en las profundidades de la ignorancia.”

Es en 1557 en Inglaterra, que aparece por primera vez el concepto de “*propiedad intelectual*”, que luego derivaría en lo que hoy, quizá la mayoría de nosotros, incluso los artistas, consideramos que es una protección que se nos brinda a los autores de una idea o de una obra y a sus intérpretes; pero sin embargo es únicamente una protección a las grandes corporaciones e industrias monopólicas, sean estas culturales, científicas o de otro tipo. Estas a su vez son socias del poder de los gobiernos e incluso pueden condicionar a los mismos.

La propiedad intelectual, que es un concepto que podemos asociar y confundir con el de copyright, derecho de autor, derechos conexos (todos estos términos y conceptos elaborados por las normas “legales” de los diferentes países durante siglos), es en realidad una contradicción.

Quiero dejar aclarado que mi postura frente al concepto de propiedad intelectual se basa en una posición ética y estética sobre el asunto. No pretendo establecer una discusión legal que sería motivo de otro tipo de charla referida a “A quién favorecen las leyes y por quiénes están hechas” o “Justicia y legalidad: ¿hay alguna correspondencia?”.

Si estos dos títulos los planteara como preguntas, mis respuestas serían: para la primera, las leyes están hechas por el poder económico concentrado que en nuestro tiempo aboga por el capitalismo y por lo tanto sólo piensa en pocos y margina y condena al hambre a la inmensa mayoría, y para la segunda, respondería rotundamente NINGUNA, las leyes del capitalismo siempre las hicieron los poderosos.

Vayamos a la contradicción que significa el concepto de propiedad intelectual. Para que se dé la propiedad sobre un bien considerado es preciso que el mismo sea

antagónico o rival y también excluible. Entonces veamos cómo se definen los principios de rivalidad y exclusividad de un bien.

La rivalidad en el consumo de un producto implica que el consumo por parte de un individuo impide o disminuye la posibilidad de uso por otros.

Algunos bienes rivales son, adicionalmente, consumibles, y esto alimenta la voracidad de las industrias monopolísticas.

A un bien se le puede establecer un precio para racionalizarlo, de esto saben muy bien las industrias monopolísticas, que buscan obtener el mayor rédito económico posible haciendo trabajar sin salario a sus empleados-esclavos cada vez que pueden (esto es muy frecuente en el campo de las artes) o incluso en busca de ganancias desbordadas no tienen en consideración la pérdida de vidas humanas en la producción de alimentos y medicamentos o en la extracción de bienes de sus colonias.

A un bien se le puede establecer un mecanismo de control de uso que llamaremos principio de exclusión. El principio de exclusión tiene que ver con la posibilidad o imposibilidad de excluir del consumo de un producto a determinadas personas de acuerdo a algún criterio.

Ni el principio de rivalidad o de exclusión pueden de manera racional ser aplicados a bienes intelectuales, sean estas ideas, inventos, imaginaciones, información, arte. Cito lo que escribió uno de los hombres de la Ilustración y líder político que participó en la guerra de Independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, Thomas Jefferson:

“Si la naturaleza ha hecho alguna cosa menos susceptible que todas las demás de la propiedad exclusiva, es la acción del poder de pensar llamada idea, que un individuo puede poseer exclusivamente mientras la mantiene para sí mismo, pero que en el momento en que la divulga, se impone en la posesión de cada uno, y el receptor no puede desposeerse de ella. Su carácter peculiar, también, es que nadie posee menos, porque todos los otros poseen la totalidad de ella. El que recibe una idea mía, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quien enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras. Las ideas deberían difundirse libremente de una a otra parte del mundo, para la instrucción moral y mutua del hombre, y la mejora de su condición, parece haber sido peculiar y benevolentemente diseñado por la naturaleza, cuando la hizo ... incapaces de confinamiento o apropiación exclusiva.”

Es decir, lo único que degrada y empobrece la idea es no compartirla y no darse cuenta que es producto de innumerables ideas precedentes de otras tantas personas de diversas culturas y origen.

Regresemos a la Inglaterra del 1500. Enrique VIII su rey, se casa con Catalina de Aragón con quien tuvo una hija llamada María. Las ansias del rey por continuar con la Dinastía Tudor lo llevan a concretar una solución rápida. La única manera de engendrar un hijo varón sería anular su matrimonio con Catalina para poderse casar nuevamente y tener un varón heredero del trono.

Para impedir la influencia del Papa en tal decisión convierte a Inglaterra al protestantismo y funda la Iglesia Anglicana.

Logra así que su hijo Eduardo lo suceda, pero este muere a los 9 años y es así como en 1553 asume al trono María I, que además de haber sido declarada ilegítima no tenía contacto con su padre hacía varios años. María decide convertir el reino nuevamente al catolicismo.

María I asume como peligro para la restauración de la iglesia católica, la posibilidad que daba la imprenta de distribuir libros considerados heréticos, masiva y rápidamente. Conocía el fracaso de Francia en la prohibición de la imprenta, entonces implementa un sistema en el cual la Compañía de Imprenteros de Londres (*The Stationers' Company*), corporación que agrupaba a los gremios de maestros editores, librerías e impresores, tendría el monopolio de todo material impreso a cambio de la censura previa del mismo que estaría ejercido por los órganos de la corona.

Esta es la Carta Real del 4 de mayo de 1557 que demostró su eficacia en el combate de la libertad de expresión y la anulación de toda divergencia político-religiosa.

Esta Carta Real aseguraba al miembro que registrara la propiedad sobre un texto o “copia”, que ningún otro miembro podría publicarlo. Este es el origen del término “copyright”.

Nadie que no fuera miembro de la Compañía estaba autorizado a imprimir libros. Los miembros obtenían la propiedad sobre las copias al ingresar el nombre del texto en un registro llamado “Stationers' Company Register”.

La Compañía de Imprenteros (*The Stationers' Company*) supuso una ruptura con el monopolio medieval de la producción cultural en manos de las Universidades y de la Iglesia.

Desde el punto de vista de la competencia, el sistema de licencias inglés se estructuraba en tres órganos:

- En primer lugar, Compañía de Imprenteros (*The Stationers' Company*), investida de extraordinario poder por María Tudor, se encargaba de controlar la producción impresa en las Islas, controlando especialmente la indeseable propagación de escritos heréticos, cismáticos y sediciosos. Entre sus competencias se destacaban las enormes atribuciones en cuanto al registro, incautación e incluso la quema de toda publicación contraria a las prescripciones legalmente establecidas.
- En segundo lugar, el más alto Tribunal eclesiástico, la Corte de la Comisión Suprema (*The Court of High Commission*), que controlaba la Compañía de Imprenteros (*The Stationers' Company*) y efectuaba realmente la censura de los textos. La Corte de la Comisión Suprema (*The Court of High Commission*) podía obligar a los individuos que proveyeran testimonios en su contra.
- En tercer lugar, la Cámara Estrellada (*The Court of Star Chamber*), también llamada vástago del Consejo Privado (*Privy Council*) por servir de principal *forum* de enjuiciamiento de oponentes políticos, disidentes religiosos y de todos aquellos que desafiaban los monopolios reales del comercio de la imprenta.

En 1558 muere María I y asume Elizabeth, su hermana protestante, que satisfecha con el monopolio del copyright instituido como instrumento de censura lo utilizaría para impedir diseminar y discutir textos favorables al catolicismo.

Se ve aquí claramente cómo lo que sirve para unos sirve para otros, siempre que unos u otros pertenezcan al poder instituido del momento.

En esta GUERRA POR EL CONOCIMIENTO en 1641 el Parlamento inglés abolió los tribunales que juzgaban el copyright: la Cámara Estrellada (*The Court of Star Chamber*) (1487 - 1641) y la Corte de la Comisión Suprema (*The Court of High Commission*) (1559 - 1641).

Sin embargo, dos años después se restablece el monopolio de la censura y es a raíz de esta decisión que en 1644 la voz de John Milton pronuncia uno de los alegatos más brillantes en defensa del conocimiento y en contra de la censura, ante el Parlamento Inglés. Este es su escrito llamado *Aeropagítica*.

En 1638, John Milton visitó a Galileo Galilei en Florencia. El gran astrónomo estaba viejo y confinado bajo arresto domiciliario por orden de la Inquisición que le había obligado a retractarse de su creencia de que la tierra gira en torno al sol, formulada en su libro “Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo”. Milton escribió al respecto: “Allí encontré y visité al famoso Galileo, envejecido en la cárcel de la Inquisición, por pensar en astronomía de otra suerte que como licenciadores franciscanos y dominicos pensaban...”

Areópago era la colina donde los jueces griegos juzgaban tanto ideas como a hombres y donde Protágoras fue sentenciado y sus libros condenados a la hoguera.

Y todo porque el filósofo presocrático se atrevió a sostener que el hombre era la medida de todas las cosas y a confesar sus dudas sobre la existencia de los dioses.

Mil años después, evocando el Aerópago, al rebatir la Orden Parlamentaria del 14 de junio de 1643, Milton escribe:

“Dadme la libertad de saber, de hablar, de argüir libremente según mi conciencia, por encima de todas las libertades.”

Cada vez que el poder manipula la información e impone la verdad oficial debemos recurrir a Milton. Él nos dice: “verdad y entendimiento no son mercancías monopolizables” por lo tanto debiéramos desechar “la idea de convertir en un artículo tipo todo el conocimiento del país, para marcarlo y licenciarlo como nuestro paño fino y pacas de lana...”

En 1709, como veremos a continuación, y así seguirá ocurriendo hasta el día de hoy, algo cambia para que nada cambie. Aunque esto no debe desalentarnos, al poder que todo lo concentra le hacemos saber que nuestra imaginación es inagotable y somos más. Si no caemos en el engaño y si no tenemos aspiraciones de celebridad, seguramente haremos un mundo donde como en el mayo francés digamos “la imaginación al poder” y “prohibido prohibir”.

Una serie de acontecimientos modifican en Inglaterra la actitud hacia el rey, y por lo tanto también hacia la censura previa y hacia el poder de la Compañía de Imprenteros de Londres (*The Stationers' Company*):

- La rebelión escocesa de 1638 por motivos religiosos.
- La aprobación por parte de la Cámara de los Comunes de la *Grand Remonstrance* de 1641, lista de denuncias contra todos los abusos de poder en los que Carlos I había incurrido desde el principio de su reinado.
- La segunda guerra civil que culmina la derrota de Carlos I en 1649, que fue enjuiciado, condenado y ejecutado posteriormente bajo el cargo de alta

traición. La monarquía fue abolida, y se estableció la República denominada Mancomunidad de Inglaterra (*Commonwealth of England*), dirigida por el líder político y militar Oliver Cromwell.

- En 1688 se produjo en Inglaterra la **Revolución Gloriosa**, que puso fin en Inglaterra a la **monarquía absoluta** representada por los Estuardo, y abre una nueva etapa en la que los poderes del rey se vieron limitados por el Parlamento.

La definitiva revocación de la *Licensing Act* en 1695 como la consagración en la Declaración de Derechos (*Bill of Rights*) de 1689 del privilegio parlamentario al libre debate, alteraron el discurso de libertad de expresión, comenzando a reflejarse una orientación más libertaria y extensiva del ámbito subjetivo del derecho.

En 1695 se extingue el monopolio sobre el derecho de impresión.

La Compañía de Imprenteros iba a ser perjudicada económicamente, entonces comienza a presionar para que la inminente nueva ley que reemplazaría a la *Licensing Act* de 1662 reconozca los intereses legítimos del autor y de todos modos les resulte ventajosa.

Su nuevo discurso es el siguiente: el copyright pertenece al autor; el autor, no obstante, no posee máquinas tipográficas; tales máquinas las posee la Compañía de Imprenteros; es así que el autor de todos modos tiene que pasar a través de la Compañía de Imprenteros.

¿Cómo se regularía ese "pasaje"? El autor, *en su propio interés* para que la obra sea impresa, cederá el copyright a la Compañía de Imprenteros por un período a establecerse.

Como dice Wu Ming, en Apuntes inéditos sobre el copyright y el copyleft (2005):

Al final de cuentas, la situación es más o menos la misma. Lo que cambia es el presupuesto jurídico. La justificación ideológica ya no se basa en la censura, sino en las necesidades del mercado. Toda mitología derivada sobre el derecho de autor proviene del engaño argumental del grupo de presión de la Compañía de Imprenteros: el autor, de hecho, está *obligado* a ceder los derechos, pero está obligado... por su propio bien.

Las consecuencias psicológicas serán devastadoras, se llegará a una variante del "síndrome de Estocolmo" (el amor del secuestrado hacia su propio secuestrador)

La ley, que entra en vigor en 1710, es el Estatuto de la Reina Ana (*Statute of Anne*), predecesor de todas las leyes y acuerdos internacionales sobre el derecho de autor, como, por ejemplo: la convención de Berna de 1971, la Ley de Derechos de Autor de la Era Digital (Digital Millennium Copyright Act o DMCA) de Estados Unidos, el Decreto Urbani, de Italia.

Es la primera definición legal del copyright tal como se lo concibe hasta hoy día.

Wu Ming, que en chino significa anónimo o cinco nombres, es el seudónimo de un grupo de escritores italianos que trabajan en forma colectiva y que fue creado en el año 2000.

Afirmando lo que dije antes TODO ESTÁ, no puede pertenecernos lo preexistente, simplemente lo encontramos, lo observamos, lo ordenamos, lo catalogamos, lo separamos, y luego compartimos todo aquello que por el misterio de la intuición nos parece excepcional.

Luis Rojas, Junio de 2017

*Agradezco enormemente la invitación de mi amigo, compositor y fundador del baCIC
Leandro Ariel Matión y a todos los integrantes del Centro de Interpretación y Creación
de Bahía Actual*

MATERIAL PARA USAR EN LA CHARLA

CASOS DE COPIA (se acompaña de material audiovisual)

DAVID BOWIE

(julio de 1972)

Jueves, siete de la tarde: la decadencia está a punto de introducirse en cinco millones de hogares. Los padres, pulcramente trajeados, se acomodan en el sillón más cómodo; las madres, con el delantal puesto, recogen los platos; y los hijos, todavía con la camisa y el pantalón del uniforme, se apiñan en torno a una pequeña televisión para cumplir con el ritual más sagrado de la semana.

El escaso público presente en el estudio, que pulula ataviado con chalecos de punto y trajes, aplaude educadamente al sonido de dos acordes menores. Quien los rasguea en una guitarra azul de doce cuerdas es un músico que ocupa el puesto 41 en la lista de éxitos. La cámara le enfoca primero las manos y luego la cara, donde atrapa un sutil amago de sonrisa, como la de un niño que espera salir indemne de una travesura. Pero en el momento en que sus amigos, Trevor, Woody y Mick Ronson, estallan con un redoble en la caja y una guitarra ronca, la cámara se aleja y David Bowie le dirige una mirada audaz, una sonrisa lasciva. Mientras el público, formado por adolescentes excitados y padres escandalizados, trata de asimilar ese mono guateado y multicolor, ese pelo exuberante y naranja, esos dientes puntiagudos y esos ojos soñolientos pintados con rímel, él entona una sucesión de imágenes fascinantes: radios, extraterrestres y rock and roll. Y a pesar de que el público se debate aún con ese espectáculo confuso y exagerado, de repente, un *staccato* de la guitarra envía un mensaje en morse y, sin previo aviso, llegamos al estribillo.

De la novedad inquietante a una familiaridad tranquilizadora; en ese momento, la voz de Bowie entona suavemente «*There's a starman...*» y salta una octava hacia arriba, un viejo truco de la Tin Pan Alley para marcar la distensión, el clímax. Y al tiempo que describe a ese amable extraterrestre que espera en el cielo, el público reconoce de repente una melodía y un mensaje extraídos claramente, sin pudor, del himno en tecnicolor de los años de la guerra, el escapista «Over the Rainbow» de Judy Garland. Hemos llegado a terreno conocido, podemos unirnos y cantar la melodía, y a pesar de que dura solo cuatro compases, son suficientes para que David Bowie trate de alcanzar la inmortalidad. Menos de un minuto después de haber visto su rostro por primera vez en *Top of the Pops*, el programa musical de la BBC dirigido al público familiar, Bowie se apoya la mano, delgada y grácil, en la mejilla y su compañero de pelo rubio platino se une a él al micrófono. En ese instante, con tranquilidad y descaro, Bowie rodea el cuello del guitarrista con el brazo y acerca a Ronson cariñosamente hacia él. De nuevo suena el mismo salto de octava al cantar «*starman*», aunque esta vez no sugiere escapar de los límites terrenales, sino de los límites de la sexualidad.

...

Para toda una generación de adolescentes se acaba de hacer la luz: aquellos noventa segundos de una tarde soleada de julio de 1972 alteraron el rumbo de sus vidas. Hasta aquel momento, la música pop había tratado fundamentalmente sobre la pertenencia, la identificación con el grupo. Sin embargo, esta música, que había sido coreografiada con esmero en un sótano frío y húmedo situado bajo una agencia de señoritas de compañía en el sur de Londres, era un espectáculo sobre la no pertenencia. Para algunos chavales aislados y diseminados por el Reino Unido, después para los de la Costa Este de Estados Unidos y más tarde para los de la Costa Oeste, había llegado la hora. Era el turno de los *outsiders*.

...

Un cínico amigo le puso el apodo de *Hip Vera Lynn* en clara referencia a «The White Cliffs of Dover», aquel éxito masivo de los años de la guerra que también había fusilado la canción más conocida de Judy Garland, homenaje este que también era plenamente consciente. Unas semanas después y para hacer hincapié sobre el tema, David empezó a cantar «*somewhere over the rainbow*»

en el estribillo de «Starman», como si tratase de demostrar la máxima de Pablo Picasso: «Los buenos artistas copian, los genios roban».

Y eso es lo que él había hecho, con una desfachatez tan escandalosa como las propias melodías robadas. La forma en que había recompuesto una serie de viejos motivos para crear una nueva canción formaba parte de una tradición musical tan antigua como la humanidad, una tradición que seguían practicando amigos de David de la vieja escuela pertenecientes al mundo del espectáculo como Lionel Bart, el compositor de *Oliver!* Sin embargo, presumir del *homenaje*, mostrar descaradamente las costuras, como los ascensores del centro Pompidou, era un truco nuevo, un truco posmodernista tan perturbador como la postsexualidad de la que había alardeado al rodear cariñosamente los hombros de Mick Ronson. Puede que Andy Warhol hubiese puesto de moda este tipo de «apropiación» en el mundo del arte, pero que un rockero declarase «soy un elegante ladrón» desafiaba una idea sagrada: que el rock and roll era un medio auténtico y visceral. El rock and roll era *real*.

...

«Life on Mars?» ... está basada descaradamente en la secuencia de acordes de «Comme d'habitude», también conocida como «My Way», una canción para la que David había escrito tiempo atrás una nueva letra a petición de Ken Pitt. Su propuesta fue rechazada y si el revés le había dolido, dulce era el sabor de la venganza, ya que la nueva canción era fantástica, y su melodía, probablemente mejor que la original de Jacques Revaux. La inspiración para la melodía principal le había llegado a Bowie en el autobús camino de Lewisham, donde iba a comprar unos zapatos; saltó del autobús, volvió «corriendo más o menos» hasta Haddon Hall y, al final de la tarde, la canción estaba terminada. El texto resultaba enigmático gracias a la sucesión de imágenes fragmentadas que la «chica con el pelo descolorido» presenciaba, en la línea de «Eleanor Rigby» de McCartney. Hasta que no llegamos al estribillo, donde se produce un salto de octava sobre las palabras «*life on Mars?*», no nos damos cuenta de que la canción trata sobre el ansia de escapar, de trascender. El truco es muy eficaz y, además, es un clásico inspirado en compositores de canciones como Harold Arlen.

DEAD KENNEDYS

Home Taping Is Killing Music (La grabación casera está matando a la música) fue el eslogan de una campaña antiinfracción de derechos de autor de los años 1980 hecha por la British Phonographic Industry (BPI), un grupo comercial británico de la industria musical. Con el aumento en la popularidad del magnetófono de casete, la BPI temía que la gente al ser capaz de grabar música de la radio en casetes causaría un descenso en la venta de discos. El logotipo, consistente en una bandera pirata formada con una silueta de un casete, incluía también las palabras *And It's Illegal* (Y es ilegal).

La campaña en los años recientes ha revivido, ya que la rama noruega de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) lanzó una nueva campaña llamada Piracy Kills Music (La piratería mata a la música). La campaña tiene exactamente el mismo mensaje, mismo nombre e incluso logotipos muy similares. La campaña ganó el premio noruego Gulltaggen 2008[2] por “Mejor Estrategia de Internet” con mucha controversia.

Un anterior “proponente” de la grabación casera fue Malcolm McLaren quien estaba en ese tiempo manejando la banda británica Bow Wow Wow. En 1980 la banda lanzó su sencillo en casete “C30, C60, C90 Go” en un casete que contó con un espacio en blanco al otro lado tal que el comprador pudiera grabar en él su propia música. El sello discográfico de la banda, EMI, dejó al grupo poco después porque el sencillo presuntamente promovía la grabación casera.

El eslogan fue ocasionalmente parodiado, siendo un ejemplo el *and it's about time too!* (¡y además iba siendo hora!), usado por la banda de anarcopunk neerlandesa The Ex.

Algunas fanzines cambiaron las palabras a Home taping is killing the music industry (La grabación casera está matando a la industria de la música) y añadió las palabras ...so be sure to do your part! (...así que asegúrate de hacer tu parte!) debajo del logotipo.

Otro ejemplo fue el contra-eslogan de principios de los años 1980s Home Taping is Skill in Music (La grabación casera es una habilidad en música), refiriéndose a los primeros mixtapes, un precursor de los samples y remixes.

La banda de punk de San Diego Rocket from the Crypt vendió camisetas con la cinta y los huesos y las palabras "Home Taping Is Killing the Music Industry: Killing Ain't Wrong" (La grabación casera está matando a la industria de la música: matar no es malo).

La cubierta del álbum de Billy Bragg Workers Playtime presentó una nota que decía "Capitalism is killing music - pay no more than £4.99 for this record" (El capitalismo está matando a la música - no pagues más de £4.99 por este disco).

Mitch Benn también comentó que "la grabación casera no está matando a la música, la música está muriendo de causas naturales" en la canción "Steal This Song" del álbum Radioface.

La versión en cinta del EP de Dead Kennedys "In God We Trust, Inc." tiene un lado en blanco. El lado en blanco fue impreso con el mensaje: "Home taping is killing record industry profits! We left this side blank so you can help" (La grabación casera está matando las ganancias de la industria discográfica! Dejamos este lado en blanco para que puedas ayudar). Esto fue en el lanzamiento de Alternative Tentacles; la versión lanzada por Faulty Products fue diferente.

Más recientemente, el grupo a favor de la compartición de archivos P2P Downhill Battle ha utilizado el eslogan "Home Taping Is Killing the Music Industry, and It's Fun" (La grabación casera está matando a la industria de la música, y es divertido!) en camisetas, y el sitio web de BitTorrent The Pirate Bay utiliza el logo de un barco pirata cuyas velas llevan la "cinta y huesos". Adicionalmente, el Partido Pirata UK tiene una versión de la cinta y huesos con el logotipo "copyright is killing music - and it's legal" (el derecho de autor está matando a la música, y es legal) y el Piratbyrån sueco utiliza la misma cinta y huesos como su logotipo.

Una retórica similar ha continuado; en 1982 Jack Valenti comparó la videograbadora y su efecto anticipado en la industria cinematográfica (Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc.) con el estrangulador de Boston, y en 2005 Mitch Bainwol de la RIAA afirmó que el "quemado" de CD está dañando las ventas de música.

En marzo de 2010, TalkTalk, como parte de su campaña contra las propuestas de compartición de archivos del gobierno del Reino Unido, creó un video como parodia titulado "Home Taping is

Killing Music". La canción fue escrita e interpretada por el cantautor Dan Bull y se mostró algo parecido a Madonna, George Michael y Adam Ant sincronizando sus labios con la canción.

In God We Trust, Inc.

In God We Trust, Inc. es el primer EP de 12" del grupo de hardcore punk Dead Kennedys, siendo el primer álbum grabado con el batería D.H. Peligro en reemplazo de Bruce Slesinger, alias «Ted».

Fue publicado en el otoño de 1981 por el sello de la banda, Alternative Tentacles.

Detalles

El título (traducible por «Confiamos en Dios, Sociedad Anónima») parodia con sarcasmo el conocido lema que aparece en los billetes de dólar estadounidense; la portada exhibe un Cristo crucificado sobre una cruz formada por billetes de dólar. El disco cuenta con letras contra la religión y la política (en particular atacando al presidente de la época, Ronald Reagan, y a los punks con actitudes nazis). Contiene la canción "We've Got a Bigger Problem Now", que es una versión de la canción "California Über Alles", de su primer sencillo (e incluida en el primer álbum, Fresh Fruit for Rotting Vegetables), con diferencias musicales --una introducción lenta con aires jazz-- y con cambios en la letra, esta vez hablando acerca del presidente Ronald Reagan.

En la versión de cassette, el disco entero se encuentra en el lado A. El lado B fue dejado intencionalmente en blanco, con el mensaje: "Home Taping Is Killing Record Industry Profits. We left this side blank, so you can help", en forma de protesta contra la industria de la música, y con la intención de que la gente que quiera grabar su música, lo haga en ese lado.

Lista de canciones

Todas las canciones por Jello Biafra, excepto donde se indica.

Cara A

"Religious Vomit" -- 1:04 (6025)

"Moral Majority" -- 1:55

"Hyperactive Child" -- 0:37

"Kepone Factory" -- 1:18

"Dog Bite" -- 1:13 (Klaus Flouride)

Cara B

ARTE Y PROPIEDAD

"Nazi Punks Fuck Off" -- 1:03

"We've Got a Bigger Problem Now" -- 4:29

"Rawhide" -- 2:11 (Ned Washington, Dimitri Tiomkin)

We've Got a Bigger Problem Now

Last call for alcohol.
Last call for your freedom of speech.
Drink up. Happy hour is now enforced by law.
Don't forget our house special, it's called a Trickie
Dickie Screwdriver.
It's got one part Jack Daniels, two parts purple Kool-
Aid,
and a jigger of formaldehyde
from the jar with Hitler's brain in it we got in the back
storeroom.
Happy trails to you. Happy trails to you.

I am Emperor Ronald Reagan
Born again with fascist cravings
Still, you made me president

Human rights will soon go 'way
I am now your Shah today
Now I command all of you
Now you're going to pray in school
I'll make sure they're Christian too

California Uber alles
Uber alles California

Ku Klux Klan will control you
Still you think it's natural
Nigger knockin' for the master race
Still you wear the happy face

You closed your eyes, can't happen here
Alexander Haig is near
Vietnam won't come back you say
Join the army or you will pay

California Uber alles
Uber alles California

Yeah, that's it. Just relax.
Have another drink, few more pretzels, little more
MSG.
Turn on those Dallas Cowboys on your TV.
Lock your doors. Close your mind.
It's time for the two-minute warning.

Welcome to 1984
Are you ready for the third world war?!?
You too will meet the secret police
They'll draft you and they'll jail your niece

You'll go quietly to boot camp
They'll shoot you dead, make you a man

Don't you worry, it's for a cause
Feeding global corporations' claws

Die on our brand new poison gas
El Salvador or Afghanistan
Making money for President Reagan
And all the friends of President Reagan

Tenemos un problema más grande ahora

Última llamada para el alcohol. Última llamada para
la libertad de expresión.
termina de beber. "Happy hour" impuesta por la ley.
No te olvides de nuestro especial de la casa,
que se llama una Trickie Dickie destornillador. Tiene
una parte de Jack Daniels,
dos piezas de púrpura Kool-Aid,
y un jigger de formaldehído de la jarra
con el cerebro de Hitler en ella, la tenemos en el
almacén posterior.
Que te vaya bien. Que te vaya bien.

Soy el emperador Ronald Reagan
Naci otra vez con ansias fascistas
Sin embargo, tu me hiciste presidente

Los derechos humanos pronto se irán
Ahora yo soy tu Shah hoy día
Ahora los dirigo a todos ustedes
Ahora van a orar en la escuela
Me aseguraré de que sean cristianos también

California sobre todo
Sobre todo, California

Los Ku Klux Klan te controlaran
Aun seguiras pensando que es natural
Negros golpeados por la raza superior
Aún así llevaras una cara feliz

cierra tus ojos, no ha pasara aquí
Alexander Haig, está cerca
Vietnam no volverá, dices
Alistate en el ejército o lo pagaras

California sobre todo
Sobre todo, California

Sí, eso es. Sólo relájate.
Otro trago, unos pocos pretzels mas, MSG un poco
más.
Enciende para ver a los Vaqueros de Dallas en tu TV.
Cierra tus puertas. Cierra tu mente.
Es hora de dos minutos de peligro.

ARTE Y PROPIEDAD

Bienvenido a 1984

¿Estás listo para la tercera guerra mundial!?

Tu también te reunirás con la policía secreta

Ellos te reclutaran y llevaran a tu sobrina a la cárcel

Irás tranquilo al campamento de entrenamiento

El caer muerto, te hara un hombre

No te preocupes, es por una causa

Alimentar las garras de corporaciones globales "

Muere en nuestro ultimo modelo de gas venenoso

El Salvador o Afganistán

Gana dinero para el presidente Reagan

Y para todos los amigos del presidente Reagan

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Quinientos pesos en diez años

—Probablemente ningún escritor en lengua castellana ha vendido tantos libros como yo, en tan poco tiempo. Déjame ir un poco atrás. Esto no sucedió de milagro: yo publiqué mi primer libro en 1955, hace veinte años. Por mi primer libro yo no recibí ni un centavo de derechos de autor. Mi segundo libro fue *El Coronel no tiene quién le escriba*. Se publicó en 1960. Tuve 500 pesos de derechos de autor. Luego publiqué otro y otro: había publicado cinco libros. De 1955 a 1965, en diez años, había recibido en derechos de autor, 500 pesos. ¡En diez años! Es decir, si tú divides por mes, saca la cuenta a cómo me sale el sueldo mensual en diez años. Quinientos pesos en diez años, ¿a cómo me sale el sueldo mensual? Publiqué *Cien Años de Soledad*. Entonces fue como la explosión de todos mis libros anteriores. Del que más se había vendido cuando yo publiqué *Cien Años de Soledad*, era probablemente de *La Mala Hora*: se habían vendido setecientos ejemplares. En toda la América de lengua española. ¡Setecientos ejemplares! Cuando el editor argentino me dijo que de *Cien Años de Soledad* se iban a publicar ocho mil ejemplares, yo le escribí una carta diciéndole que fuera un poco más prudente, que estaba exagerando y podía clavarse. Lo publicó en mayo de 1967, calculando que de mayo a diciembre vendería los ocho mil ejemplares; los vendió en tres días, en la entrada del metro de Buenos Aires. Todavía fue el fenómeno. Entonces empecé a recibir derechos de autor poco a poco.

—Porque hay una cosa que los propios lectores no saben: es, cómo es la estructura de la industria editorial. A cualquier lector, o cualquier persona a quien yo le diga que en nueve años, en castellano se han vendido tres millones de ejemplares de *Cien Años de Soledad*, cualquier persona que sepa que en ese mismo tiempo *Cien Años de Soledad* ha sido publicado y traducido en veintiún idiomas, se imagina que esa es una enorme cantidad de dinero. Ahora, hagamos cuentas, porque hay gente que tiene un gran pudor por hablar de plata. Yo no tengo ningún pudor de hablar de plata. Para mí la plata no es más que un tranquilizante nervioso. Es una especie de valium. Es decir, el que tiene cómo resolver sus problemas tiene los nervios más tranquilos que el que no tiene cómo hacerlo. No es nada más. Es una cosa absolutamente material. Es la representación, es el símbolo del trabajo. Ahora bien: a cualquier persona que le digamos que hemos vendido en nueve años tres millones de ejemplares de *Cien Años de Soledad*, semeja que ésa es una enorme cantidad de dinero. Porque, generalmente el lector no

sabe quién es el dueño del libro. Cada peso que el lector paga por un libro, está repartido así: 50% para el editor, que por supuesto carga con los gastos de la edición. 20% para el distribuidor. 20% para el librero y 10% para el autor. De ese diez por ciento vienen descontados los impuestos y viene descontado otro diez por ciento de los derechos del agente: es un diez por ciento bien gastado porque el agente es la persona que va y pelea con el editor. Entonces quedamos que por cada peso que el lector paga por un libro, al autor le corresponden ocho centavos. Si tú tomas en cuenta que mis contratos de libros son hechos en la Argentina, en pesos argentinos, y que la Argentina en nueve años ha tenido una devaluación, ¿de cuánto en nueve años?.

—Dos mil por ciento.

Pura ficción

—Entonces coge lápiz y papel y verás que es una pura ficción lo de mis derechos de autor. (Vamos a seguir para adelante). *Cien Años de Soledad* —para hablar solamente de un libro— se ha traducido a 21 idiomas. Es un dato espectacular, extraordinario y poco común. Pero esos 21 idiomas ¿qué significa? Suecia, tres mil ejemplares. En Holanda, cinco mil ejemplares. En el Japón, donde fue un éxito, diez, doce mil ejemplares. Los países donde más se leen mis libros son, en castellano, América Latina y España. (En Italia el editor está atrasado cuatro años en el pago de derechos de autor. Eso quiere decir que si mañana me los paga, me está pagando con intereses de mis derechos de autor). Otro país donde los libros se han vendido espectacularmente, en la Unión Soviética. Allí la primera edición de *Cien Años de Soledad* se hizo en la Revista de Literatura Extranjera, con un millón de ejemplares. Más unos trescientos o cuatrocientos cincuenta mil ejemplares que se hicieron después. Además vendidos en dos meses, espectacularmente. La Unión Soviética no pagaba en esos momentos derechos de autor. Ahora los paga. Hace dos o tres meses, o seis meses, ingresó al pacto internacional, mediante el cual se pagan derechos de autor. Pero en ese momento no se pagaban. Pero veamos un caso que es bastante más interesante: En los Estados Unidos. Allí *Cien Años de Soledad* fue "Best Seller" en la edición principal. Es decir, en la edición de pasta dura. Se vendieron 19 mil ejemplares. Ha sido un éxito, y un éxito notable en la edición de bolsillo. Se está vendiendo hasta el momento más de medio millón de ejemplares. Es un récord para el escritor de lengua castellana. Pero en las ediciones de bolsillo, hay algo interesante: las contrata el editor principal, lo que quiere decir que el autor no va ya en el diez por ciento del precio del libro. Sino en el cinco por ciento. Y tiene que compartirlo con el editor principal. Entonces, de cada

dólar de la edición de bolsillo (que es precio que tiene, un dólar), cinco centavos son de derechos de autor. Dos y medio de esos cinco centavos son para el editor principal. Dos y medio centavos son para el autor. De los cuales en Estados Unidos se descuenta en 30% por anticipado para los impuestos. Y el 10% para el agente. Esto quiere decir, sencilla y dulcemente, que yo tengo que seguir trabajando permanentemente para seguir viviendo.

Ahora bien. Aquí tampoco te quiero hacer el cuento de la miseria. ¿Tú has leído las historias de mis grandes mansiones en el mundo? Las descripciones que se hacen son espectaculares. ¿Y tú sabes que yo las dejo y nunca las rectifico? ¿Sabes por qué? Porque yo sé que a los ricos les da mucha rabia. Porque a los ricos les da mucha rabia que los pobres sean ricos. Entonces yo dejo que prosperen esas leyendas. ¿Tú sabes que yo no había tenido nunca en mi vida, desde que nací, una casa propia hasta este año de 1976? Yo me muero de risa y me divierto mucho cuando leo sobre mi mansión en Barcelona. Mi mansión de Barcelona es un apartamento alquilado por el cual pagaba 180 dólares de alquiler. (Que ahora se lo dejé a mi maestro Guillermo Angulo que es el cónsul de Colombia en Barcelona y que sigue pagando los 180 dólares que no podría pagarlos si no fuera así, porque los cónsules de Colombia, en ninguna parte del mundo, podrían pagar más de alquiler de 180 dólares). Esa es mi mansión de Barcelona. Yo tengo una casa en Cuernavaca que son mil metros cuadrados de terreno con un dormitorio. Y una casa en México, que es una casa muy bella: una vieja casa que compré y que la restauré yo, trabajando con los albañiles. Pero esto no se lo cuentes a nadie, pues yo necesito que mi fama de millonario continúe. Porque se ha dado el caso de que he ido a hacer un préstamo a un banco y me lo han autorizado sin firma, sin referencias, sin fiadores de ninguna clase. Porque esa mañana en el periódico, habían leído que yo era uno de los hombres más ricos del mundo.

"Gabo cuenta la novela de su vida", reportaje concedido al periodista Germán Castro Caicedo. Se publicó en El Espectador de Bogotá, durante los días comprendidos entre el 16 y 23 de marzo de 1977

HÄNDEL

La frecuente reutilización por parte de Haendel (tomar prestado) de música propia y ajena a lo largo de toda su carrera ha sido una cuestión repetidamente tratada por críticos y musicólogos.

En la época, se repite con frecuencia esta práctica. Aún, no se había desarrollado plenamente ese culto a la originalidad que exige la novedad absoluta como elemento primordial de toda obra de arte, que sólo se consagrará en el romanticismo.

Estaba muy extendida la consideración de que la utilización de ideas y temas ajenos no era del todo ilegítima ni la obra musical era absolutamente intangible, admitiéndose cierta libertad para modificarla y adaptarla. Y que la mayoría de los compositores, sin excluir a los más grandes, recurrieron en algún momento a los préstamos.

Johann Mattheson, destacado teórico musical alemán y contemporáneo de Haendel, es su *Der vollkommene Capellmeister (El perfecto Maestro de Capilla)* (1739) escribe: "Tomar prestado es permisible; pero uno debe retornar el objeto prestado con interés, es decir, se deben construir y desarrollar imitaciones que sean más hermosas y mejores que las piezas de las cuales derivan".

Tres son los tipos de préstamos observados en Haendel:

- 1- movimientos completos que, apenas retocados, se trasladan de una obra a otra;
- 2- fragmentos de cierta extensión que, reelaborados, a veces, hasta ser casi irreconocibles, se insertan en un movimiento u obra más amplios o movimientos entera o casi enteramente compuestos a partir de varios fragmentos anteriores (un complejo ejemplo: J.H. Roberts señala cómo el aria "Se giunge un dispetto", de Agrippina, se formó con nueve fragmentos procedentes de cinco arias anteriores -de Almira, Rodrigo y dos cantatas italianas-);
- 3- e ideas o frases cortas a partir de las cuales se desarrolla un movimiento distinto al original.

Predominan cuantitativamente los dos últimos (especialmente, el tercero) sobre el primero y, en cuanto a su procedencia, el material propio sobre el ajeno.

Asombra su capacidad para elegir fragmentos acordes con su estilo o fácilmente asimilables mediante una revisión más o menos profunda -a menudo, mejorándolos notablemente- que incorporaba en su obra con tal naturalidad y espontaneidad, que en muchas ocasiones ha sido difícil descubrirlos.

El genio de Händel hacía que aquellas ideas «prestadas» sonasen mucho mejor después de ser reescritas por él. Un colega compositor de Händel, William Boyce, dijo: «Él toma las piedras de otros y las pule en diamantes».

El porqué de tan insistente práctica es una cuestión aún irresuelta.

Las diversas hipótesis que se han barajado posiblemente sólo encierren explicaciones parciales.

No se excluye, por supuesto, la malicia -el peyorativo término se le aplicó ya en Italia, poco después de su partida, tratando de este asunto- del músico profesional, siempre apremiado por el tiempo, que no repara en medios para cumplir su objetivo.

Puede que a veces lo hiciera de forma subconsciente.

Ahora bien, el mismo compositor era muy consciente de no actuar siempre inocentemente. Esperó, por ejemplo, a que Bononcini -que, recordémoslo, se había visto involucrado en un sonoro escándalo por una acusación de plagio- abandonara Londres para “tomar prestado” sus partituras.

También se ha aducido su espíritu práctico y su deseo de que no se perdiera ninguna idea que le parecía valiosa.

Cuando se produjo su paso definitivo de la ópera al oratorio, etapa final de su vida creativa, el material ajeno liberaba su imaginación, ejerciendo una influencia estimulante más que limitadora y dando lugar a algunos de los mejores movimientos de dichas obras.

JOHN OSWALD

Nacido en Toronto, 1953, ha ideado el término "plunderphonic" (plunder: en inglés, robar) para aplicar el plagiarismo en el audio como prerrogativa en su "Mystery Tape Laboratory".

Plunderphonics: género de la música electroacústica. Forma específica y radical de collage en el que todo el material ha sido tomado de música existente. Es un género motivado políticamente el cual

se centra en la noción de samples libres y que desafía la hipocresía de las leyes de propiedad intelectual. El término deriva del CD embrionario de John Oswald llamado Plunderphonics.

Fragmentos de **Mejorando el original**, Ponencia de John Oswald para la convención de la Sociedad Wired de Electroacústica celebrada en Toronto en 1985:

Apropiacionismo o la piratería sonora como prerrogativa compositiva.

“Los instrumentos musicales producen sonidos. Los compositores producen música. Los instrumentos musicales reproducen música. Los reproductores de cassette, las radios y los tocadiscos, reproducen sonidos. Una caja de música produce sonidos y reproduce música. Cuando un artista de hip-hop tiene entre sus manos un giradiscos, utiliza la rodaja de vinilo como si fuera una tabla de lavar y la aguja como si fuera una púa para hacer scratch. Cuando actúa, el artista de hip-hop produce sonidos que no son reproducidos, sino únicos. Por tanto, el giradiscos se convierte en un instrumento musical.

Un sampler, en esencia una herramienta concebida para la grabación y la transformación de los sonidos, es al mismo tiempo un instrumento creativo. La distinción entre estas dos vertientes, la funcional y la artística, se reduce a una mera cuestión sobre el copyright, el derecho de copia.”

...

“¿Pueden los materiales sonoros que inspiraron determinadas composiciones ser considerados composiciones en sí mismos? ¿Es el piano la creación musical de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) o el vehículo manejado por Beethoven y otros para viajar por su territorio musical?”

...

“En la música actual lo que cuentan son los megawatios, los triples platinos y la promoción desmesurada. ¿Cómo podemos dejar de ser receptores pasivos?”

NYMAN

En un momento durante la ópera para televisión de Nyman en homenaje Mozart, *Cartas, Adivinanzas y Edictos* (1991), se desarrolla una escena en un lugar que simula ser una sala de tribunales del siglo XVIII, donde el compositor es llevado a juicio por cometer un "flagrante robo intelectual". En resumen, ha sido acusado de plagio musical. El fiscal no es otro que Joseph Haydn, quien intenta probar la acusación invitando a un compositor de la corte, personificado por el mismo Nyman, para tocar el fragmento "ofensivo"; un pasaje de unos siete compases de la sección del desarrollo del primer movimiento del Cuarteto de Cuerdas de Mozart en *Mi mayor*, K. 428.

Como testigo de que su música es reutilizada de esta manera, un Mozart andrógino (interpretado por la cantante Ute Lemper) exclama, "él tomó mis acordes, les ha bajado el tempo". En este momento se llama al musicólogo suizo del siglo XIX Georg Nägeli para proporcionar los argumentos para la defensa. Lo hace citando un pasaje del libro *Escuela de Composición Práctica* de Carl Czerny, que a su vez ha sido tomado de las recomendaciones de Haydn: "Debes componer de acuerdo a modelos elegidos, tomando la misma clave, tiempo, estructura de la frase, número de compases e incluso modulaciones, siguiéndolas estrictamente." La escena termina con un busto de Beethoven que habla y que declara solemnemente, "lo que el Sr. Nyman ha hecho es simplemente lanzar estos modelos 200 años hacia el futuro", mientras que Mozart parece estar absorto por los métodos usados para recomponer su música.

A primera vista, este escenario ficticio representa nada más que una broma musical, un interludio cómico de estilo buffa, donde se realizan juegos de palabras dichos en los majestuosos recintos de la justicia. Además, las acusaciones de "plagio descarado" son realizadas para que parezcan débiles y absurdas, pero la escena también oculta un reclamo más profundo y más serio. El ascenso de Nyman a la relevancia internacional durante las últimas tres décadas lo ha convertido en uno de los compositores vivos más exitosos del mundo. Solamente su banda sonora para la película de Jane Campion *The Piano* (1993) vendió tres millones de copias. Su banda ha recorrido el mundo por más de veinte años, actuando en lugares de Melbourne a la Ciudad de México.

Los festivales regularmente rinden homenaje a su música, especialmente en Italia y España, donde su música engendra una pasión al borde del fanatismo. Ha generado un gran número de fans en el Lejano Oriente, a menudo es cortejado como si fuera un músico de rock, y es admirado por muchas estrellas de ese ambiente, incluyendo a Blur de Damon Albarn y The Divine Comedy de Neil

Hannon. La demanda de su música ha sido satisfecha con un aumento de su productividad, convirtiéndolo en uno de los compositores más prolíficos de su generación.

La popularidad de Nyman, sin embargo, sólo ha sido igualada por el grado del rechazo de la crítica planteado en su contra. Admirado y condenado en igual medida, Nyman se ha convertido en una víctima de su propio éxito. Mientras que el contenido de tales críticas de vez en cuando toca una limitación percibida en la técnica o el método, los detractores de Nyman usan a menudo su préstamo "parasitario" de la música de otros compositores o de su constante propio préstamo para llevar agua para su molino (véase Schwarz, 1996, Página 200).

Cualquier valor inherente que pertenece a estos métodos ha sido cuestionado por algunos con el fin de desafiar la noción misma de que Nyman no es en absoluto un compositor. Keith Potter alguna vez expresó una opinión comúnmente sostenida por algunos críticos (aunque no necesariamente compartida por él), quienes creían que "la adhesión de Nyman a una manera repetitiva, atravesada por préstamos de la música clásica y presentada al estilo del rock, lo lleva inevitablemente a convertirse no sólo en un mal compositor, sino en ... no en un compositor" (Potter, 1990, p.221).

Meirion Bowen ofreció un argumento similar cuando afirmó que si Nyman "tiene algún status de compositor -y eso lo dudo- lo ha adquirido aniquilando constantemente a todos los compositores del pasado, desde Purcell y Mozart en adelante" (Bowen 1995). " Así, la música de Nyman provoca respuestas extremas de aprobación o rechazo y se entiende como "blasfemia del tipo más grosero o una reinterpretación postmoderna del pasado musical" (Schwarz 1996: 200).

Tal grado de desaprobación ha puesto en tela de juicio la honradez y la credibilidad de la música de Nyman. No es de extrañar que se haya sentido sometido a juicio. El drama de la corte realizado en *Cartas, Enigmas y Edictos* es una parodia de aquellos que reprendido a Nyman por sus supuestas acciones equivocadas, pero también proporciona un contexto histórico y cultural del que se puede entender el préstamo o el auto-préstamo. En una entrevista con Jonathan Webster, Nyman ha respondido a la acusación de "préstamos poco originales" al afirmar:

(Esto) no es nada nuevo. Mis detractores afirman que mi técnica es tomar pequeños fragmentos de las obras de otros compositores anteriores y repetirlos con sólo una variación muy superficial. Aunque no niego la acusación de pedir prestado, sólo alrededor del 20 por ciento de mi música se basa en material reelaborado de otros compositores. También afirmo fuertemente que siempre transformo lo que tomo en algo totalmente nuevo y musicalmente desafiante, de la misma manera que Stravinsky podría haberlo hecho. Además, cada vez que pido prestado ... siempre acredito mis fuentes. (Webster 1995, página 14)

Nyman ha señalado que tomar prestado o apropiarse de las características de otra composición no es en sí mismo revolucionario. De hecho, su enfoque es un síntoma de los mayores conflictos entre el modernismo y el posmodernismo. Cuestiones de autenticidad y originalidad o simulacros y mimesis han sustentado discusiones estéticas sobre el valor y el propósito de las formas culturales viejas y nuevas. "Citar o no citar" ha alimentado ulteriores debates en esta área. Considerada por los modernistas como una traición a la verdad, la autenticidad y la auto-presencia, defendida por los posmodernistas como un paradigma de pluralidad y multiplicidad, la cita es incomprendida pero ampliamente utilizada.

LLORANDO SE FUE

En 1989 un grupo franco-brasileño llamado Kaoma agitó el mercado mundial de la música con la lambada. Esta canción de pegadizos ritmos tropicales fue número uno del año en casi toda Europa. Alertados por su éxito, una banda boliviana denunció a Kaoma por plagio y fueron a juicio. La lambada era una copia de una composición folclórica andina. Así se fraguó uno de los mayores robos de la historia de la música.

Europa entera se rindió en 1989 a la fiebre de la lambada. Fue número uno en España, Francia, Alemania, Bélgica, Italia, Suiza, Austria, Noruega, Suecia y Holanda. Aquel ritmo pegadizo que se conocía como «la danza prohibida» se desempeñó mejor en las listas de éxitos que *Batdance*, de Prince, o *Like a Prayer*, de Madonna. Pero la burbuja de éxito de Kaoma explotó cuando un grupo latinoamericano les denunció por plagio. La lambada era en realidad una adaptación al portugués de *Llorando se fue*, uno de los temas más celebrados de la banda de folclore andino más famosa de

Bolivia, Los Kjarkas, *grabada en 1982* y editada en 1983 por el sello discográfico Lauro, de Cochabamba.

Llorando se fue es una canción en ritmo de saya, danza altiplánica que nace de la expresión de los negros mulatos que habitaban las regiones altiplánicas en la época de la colonia, en el Virreynato. El baile se realiza liderado por una voz cantante, es un estilo de música y danza que puede ser considerado como el producto de la fusión de elementos africanos, aymaras.

Gonzalo Hermosa, vocalista y líder de Los Kjarkas, lo recuerda todo con una enorme sonrisa desde su casa de Cochabamba, una ciudad de poco menos de un millón de habitantes en el corazón de Bolivia. “Teníamos que completar diez canciones para llevar una grabación a vinilo, pero nos faltaba una. Mi hermano Ulises usaba una melodía muy sencilla para afinar y yo le dije: ‘¿Por qué no me dejas ponerle letra y así terminamos el disco?’. Era una canción de relleno. Nunca pensamos que iba a ser un éxito”.

El nombre del conjunto tiene su origen en la palabra kharka, del quechua sureño, que significa "temor o recelo" o también "temblor". El nombre más bien es dado por la comparación a un instrumento sin pulir "kjarka = aspero, sin afinar" pues es así como el grupo se sentía al inicio, ya que para ese tiempo les venía bien el nombre por ser un grupo nuevo.

“La canción pegó tanto que llegó a Colombia, Brasil, Perú, Argentina... y otros músicos la tomaron para su repertorio. Estábamos felices. Nuestra forma de ser era solo difundir nuestra cultura. Sin embargo, cuando supimos que *Llorando se fue* se convirtió en lambada y apareció con el nombre de otros autores nos quedamos fríos, desalentados y desprotegidos”, afirma Hermosa.

La industria de la música pasó por su gran boom en los años 80. La cadena de televisión MTV nació en 1981 y, en apenas una década, ayudó a catapultar a las estrellas del pop y del rock a una gloria hasta entonces inimaginable. Era la época en la que las revistas se vendían como rosquillas y el negocio de la música se convirtió en un leviatán a escala mundial.

Con la intención de subirse a esa ola, dos productores europeos, el griego Jean Georgarakos y el francés Olivier Lorsac, se embarcaron hacia Sudamérica en busca de un ritmo nuevo. Querían algo desconocido en el viejo continente, pegadizo, llamativo para la radio,ailable y con atractivo en la

televisión. En Brasil encontraron la fórmula mágica: se toparon con una melodía evocadora y sensual que acompañaba a una danza hipnótica, de pronunciados movimientos de caderas. Era la adaptación caribeña de *Llorando se fue*. Los productores cambiaron el folclore por un ritmo más pop, más percusiones, un paso más rápido, y la pusieron en el mercado musical como quien hubiera encontrado un tesoro enterrado en una playa de dunas y palmeras.

En Bolivia, uno de los países más pobres de Latinoamérica a finales de los 80, prácticamente no existía el derecho de autor. Había una ley de 1904 que nadie respetaba. Algunas canciones de Los Kjarkas se habían registrado en Alemania. Ahí se aferraron los abogados de la banda boliviana para sacar adelante en Europa uno de los mayores juicios por plagio de la historia de la música.

“Karakos y Lorsac sabían que era imposible tapar el sol con un dedo, así que, cuando avanzó el juicio, intentaron llegar a un acuerdo: querían figurar como coautores. Nosotros no quisimos negociar. Ellos no inventaron nada. Era casi la misma canción que nosotros llevábamos años tocando”, señala Gonzalo Hermosa.

Aunque la fiebre de la lambada aguantara impertérrita al plagio en las pistas de baile, Kaoma nunca consiguió un éxito similar. Fue el ejemplo perfecto de un *One Hit Wonder*. Los Kjarkas, sin embargo, siguieron grabando discos y girando por todo el mundo. En Bolivia son más grandes que los Rolling y *Llorando se fue* sigue cerrando la mayoría de sus conciertos.

GOLIJOV

Cierto alboroto se viene armando estos días (febrero de 2012) en torno de Osvaldo Golijov, el compositor argentino radicado en los Estados Unidos y considerado por la crítica de ese país uno de los mayores creadores de nuestra era. Lo detonó el comentario del crítico Tom Manoff, en su blog, tras la ejecución de una obra de Golijov, **Sidereus**, el 16 de febrero por la Orquesta Eugene.

Manoff, que además de crítico es compositor y productor musical — tal vez sea también un poco resentido-, hace una “especie” de acusación de plagio a Golijov: su obra **Sidereus** emplea varios compases de **Barbeich**, una pieza del compositor Michael Ward-Bergeman. Manoff pudo notarlo en detalle, ya que poco antes había editado en su estudio una grabación de esa pieza de Bergeman.

En cierta forma, la acusación de Manoff carece de lógica, ya que Golijov no ocultó el empleo de una obra ajena: las notas del programa de mano lo atestiguan. Incluso el propio Bergeman salió en su defensa: “Osvaldo y yo nos pusimos de acuerdo para el uso de **Barbeich** en **Sidereus**. Somos amigos y colaboradores desde hace años. No tengo nada más que decir sobre el tema”, replicó Bergeman a Bob Keefer, columnista del **Register-Guard** de Eugene y primero en recoger lo de Manoff. Hasta aquí, podría hablarse de autoría y originalidad, pero no de plagio.

El asunto no quedó ahí. El comentario de Manoff suscitó la reacción de la periodista brasileña Lúcia Guimaraes, corresponsal del **Estado** en Nueva York, que acababa de oír el estreno del Cuarteto **Kohelet** de Golijov y de reconocer una melodía de un compositor carioca vivo en el movimiento lento. Esta vez la melodía ajena no se señalaba en el programa.

Guimaraes describió la experiencia en un artículo en su diario el 9 de enero, sin dar nombres. Como ella conocía personalmente a Golijov (en 2002 había preparado un programa sobre su obra), lo llamó por teléfono y le comunicó su “descubrimiento”. Golijov tomó nota del asunto y retiró esa melodía del cuarteto.

Al enterarse del comentario de Manoff, la periodista llamó de nuevo a Golijov, esta vez para anticiparle que volvería a escribir el relato con las precisiones del caso. El compositor insistió en su idea de que había querido hacer un “homenaje” de una melodía que amaba particularmente, y que la observación de la periodista le había hecho notar su “error”. Volvió a admitir el error (ya había retirado la melodía del cuarteto), a la vez que se amparó en la idea de que “toda pieza se origina de otra pieza y nada surge de la nada”. Guimaraes contó todo esto en un segundo artículo, pero mantuvo en secreto la identidad de la melodía, por considerar que, al ser retirada tras el estreno, el plagio había quedado sin efecto.

El caso circula ampliamente por las redes sociales y por diarios de Estados Unidos y el Brasil. Todo esto debe tener a mal traer a Golijov, aunque nadie podrá acusarlo de impostor. Es la propia devaluación de la noción de originalidad la que lo ha llevado al autor a esta congestión de estilos y materiales (“yo uso los diferentes estilos como Mahler usaba diferentes tonalidades”, declaró en una entrevista a **Ñ**); una devaluación, conviene aclarar, en su momento ampliamente festejada por la crítica estadounidense, que celebró ese gran pastiche titulado **La Pasión según San Marcos** como

una de las grandes creaciones de nuestra era. En la glorificación de Golijov hay también un rechazo de la música contemporánea de una tradición más modernista y radical.

Apresurémonos a aclarar que Golijov no sólo compone pastiches populistas: su ópera **Ainadamar**, que se estrenó dos años atrás en el Teatro Argentino, contiene las líneas vocales más expresivas que se hayan oído en mucho tiempo.

El caso no interesa como tema judicial sino como una encrucijada estética bien actual. Tal vez Golijov en algún momento deba asumir que renunciar a una forma original es renunciar al arte mismo.

CÉSAR MILSTEIN

Cesar Milstein nació en Bahía Blanca, el 8 de octubre de 1927 en el seno de una familia judía ucraniana.

El Dr. César Milstein obtiene en 1984 el Premio Nobel de Medicina, por “el descubrimiento del principio que rige la producción de anticuerpos monoclonales.”

“La ciencia sólo cumplirá sus promesas cuando sus beneficios sean compartidos equitativamente entre los *verdaderos* (subrayado en el original) pobres del mundo”.

Texto de César Milstein del año 2000

“Como producto de una actividad socialmente organizada, el conocimiento científico es muy distinto al jabón. Y aquellos que planifican la ciencia menosprecian la diferencia sin importarles el riesgo. La ilusión de que existe una ciencia natural pura y separada de toda participación en la sociedad está desapareciendo, pero tiende a ser reemplazada por la reducción vulgar de la ciencia a una rama de la industria comercial o militar. Y esta ciencia será corrupta y sus resultados se usarán precipitadamente causando una catástrofe social y ecológica a menos que haya una nueva comprensión de tal especial trabajo de la investigación científica.”

En 1961, en medio de un contexto político desestabilizador, Milstein regresó al país y se incorporó al Instituto Malbrán, siendo nombrado por su director Ignacio Pirosky, director de la división de Microbiología que incluía la sección de biología molecular y la de genética bacteriana.

“Había mucha gente joven que había sido tomada. Cuando llegué, llegué a un ambiente de entusiasmo, de mucha voluntad, de ganas de hacer cosas [...] Nosotros íbamos a publicar varios artículos a nivel internacional, de muy buen nivel, y un Premio Nobel, Lipman,⁹ nos vino a visitar porque habíamos publicado un artículo sobre un tema en el que habían estado trabajando y nosotros [...] lo sacamos antes que ellos.”

Entrevista a César Milstein realizada por David Secher en Cambridge en 1999

El 29 de marzo de 1962 se produce el levantamiento militar comandado por el general Raúl Poggi que derroca al entonces Presidente Radical Intransigente Arturo Frondizi.

Los militares golpistas aceptan que José María Guido, presidente provisional del Senado, acceda al gobierno con el compromiso por escrito de ejecutar las medidas políticas indicadas por las Fuerzas Armadas, siendo la primera de ellas anular las elecciones ganadas por el peronismo.

El recién nombrado Ministro de Salud, doctor Tiburcio Padilla, intervino el Instituto Malbrán generando una catarata de despidos y renunciaciones. Pirosky primero fue sumariado y suspendido, siendo más tarde destituido de su cargo bajo la acusación de malversación de fondos. Ocho de los investigadores fueron separados de sus cargos. En palabras de Milstein:

“El ministro de Salud Pública, con toda alevosía destruyó el Instituto. Se llamaba Padilla. Vino a entrevistarnos a nosotros, a los rebeldes que estábamos escribiendo cartas en contra de él, porque él había echado al director, y nos dijo: Pero ustedes son chicos muy buenos, científicamente de mucho nivel. En este país no tienen futuro. ¿Por qué no se van? Los intelectuales se tienen que ir. Si son todos comunistas y judíos.”

Entrevista a César Milstein realizada por David Secher en Cambridge en 1999

Durante una entrevista en la Universidad de Cambridge, Milstein denuncia los precios que imponía la industria farmacéutica.

“Hoy estoy horrorizado con los precios que cobran por alguno de esos anticuerpos monoclonales dirigidos a células tumorales. Sé cuánto cuesta hacerlos, y lo que cobran es un despropósito”, sostiene frente a cámara.

Entrevista a César Milstein realizada por David Secher en Cambridge en 1999

Su opinión sobre las patentes está planteada en 1980 en una entrevista de la revista *Unschau in Wissenschaft und Technik*:

Debo enfatizar que un científico no debería aplicar para patentes personales [...].

Parte del dinero que se obtenga debería ser reciclado en investigación básica y no en el bolsillo de individuos. El conocimiento no pertenece a nadie personalmente [...].

No entiendo por qué un individuo debería beneficiarse personalmente del progreso general de la investigación científica.

“La ciencia es postergada pues no da rédito rápido”

Teleconferencia de César Milstein en Diciembre de 1999, habló desde Cambridge en un acto por el Día del Médico en la ciudad de Buenos Aires

“Como dato ilustrativo les diré que las ventas de productos derivados de anticuerpos monoclonales destinados a la terapia exclusivamente durante este año se elevan a más de 1000 millones de dólares, con una proyección de más de 3000 millones para el año 2000, representando así más del 20 por ciento de las ventas de todos los productos biotecnológicos destinados a terapias...”

...

“Sin duda, estamos viviendo cambios veloces y eso lleva a situaciones confusas, conflictivas y difíciles en muchos niveles. Tenemos que enfrentar problemas éticos y fundamentales que se refieren no sólo a los límites de los tratamientos (por ejemplo, es moralmente aceptable la manipulación del ADN germinal), sino también a veces, a los costos a menudo prohibitivos para la gran mayoría de la población y que ponen en crisis a los organismos de medicina socializada, incluso a aquéllas de países desarrollados. Es cierto que poner un nuevo producto en el mercado es muy caro, pero los casos más difíciles, los que tienen mayor impacto, vienen de las investigaciones básicas que rara vez se benefician con los precios astronómicos de los productos. Está claro que esos precios están gobernados no por los costos de producción y distribución, sino por lo que los usuarios están dispuestos a pagar. Desgraciadamente, las leyes de oferta y demanda tienen un contexto muy especial. Cuando el comprador es un enfermo que no puede elegir comprar un producto o debe posponer la compra para mejores tiempos, la situación cambia.

Pero también al nivel de la producción de fármacos hay grandes conflictos. Las leyes de protección de la propiedad intelectual cuyo objetivo, se supone, es promover el desarrollo de nuevos fármacos y la diseminación de ideas, demasiado a menudo, no siempre, consigue lo contrario. La diferencia entre las legislaciones sobre patentes de los países industrializados particularmente proteccionista como Estados Unidos exacerban esos problemas.”

MARINE LE PEN

La candidata ultraderechista francesa Marine Le Pen copió párrafos enteros de un discurso pronunciado el 15 de abril de 2017 del conservador François Fillon en un discurso pronunciado el 1 de mayo de 2017, lo que desató una fuerte polémica en la recta final para las elecciones presidenciales del 7 de mayo de 2017 en Francia que la enfrentó en ballottage a Emmanuel Macron.

El director de campaña de Le Pen, David Rachline, declaró al diario Libération que de ninguna forma puede hablarse de plagio, sino que la candidata hizo las alusiones al discurso de Fillon de forma consciente porque quiere demostrar que es una candidata que une a las personas.

ENGAÑOS

1905

LOS EDITORES DE PARTITURAS vs LA PIANOLA

Cuando la pianola se estaba volviendo popular. Los editores de partituras musicales declararon que esto sería el fin del arte si ellos no podían vivir de ser los intermediarios entre los compositores y el público, entonces llamaron a una prohibición del piano automático.

En 1906 John Philip Sousa asistió al Congreso de los Estados Unidos, para hablar sobre la tecnología que él denominaba "Máquinas parlantes". Sousa argumentó: "Estas Máquinas Parlantes van a arruinar el desarrollo artístico de la música en este país. Cuando yo era un niño, en frente de cada casa en las noches de verano era posible encontrar jóvenes juntos cantando las canciones del momento, o las viejas canciones. Hoy, se escuchan estas máquinas infernales durante todo el día y toda la noche. No nos va a quedar una sola cuerda vocal. Las cuerdas vocales serán eliminadas por un proceso de evolución, así como la cola del hombre, cuando evolucionó de los simios".

1920

LA INDUSTRIA MUSICAL vs LA RADIOFONÍA

Con la aparición de la radio en la década de 1920 muchos predijeron el final de los discos gramofónicos. La radio se convirtió en un medio de difusión libre de la música para un público que normalmente debía pagar para escucharla.

Mientras que algunas compañías vieron a la radio como un nuevo camino para la promoción, otros temieron que recortaría los beneficios de ventas de discos y actuaciones en vivo. Muchas empresas hacían firmar acuerdos a sus principales estrellas para que no aparezcan en la radio.

De hecho, la industria de grabación de la música tuvo una fuerte caída en sus ganancias después de la introducción de la radio. Durante un tiempo, parecía que la radio era una amenaza definitiva para la industria discográfica. La población que poseía un aparato de radio creció de 2 de 5 casas en 1931 a 4 de 5 casas en 1938.

Mientras tanto, las ventas récord cayeron de \$ 75 millones en 1929 a \$ 26 millones en 1938 (alcanzando el nivel más bajo de \$ 5 millones en 1933), aunque los aspectos económicos de esta situación también fueron afectados por la Gran Depresión que tuvo lugar durante los años 1930.

Los propietarios del copyright estaban preocupados porque no veían ninguna ganancia derivada de la popularidad de la radio y de la música gratuita que proporcionaba.

Lo que la industria musical necesitaba para que este nuevo medio funcionara para ellos ya existía en la anterior ley de copyright. El titular del copyright de una canción tenía control sobre todas las actuaciones públicas “con fines de lucro”.

El problema ahora era probar que la radiodifusión, que sólo pensaba en sí misma y en cómo hacer dinero con la publicidad, estaba sacando provecho de las canciones que actualmente ofrecía gratis a cualquier persona con un receptor.

La prueba piloto fue el litigio contra los Grandes Tiendas Bamberger en Newark, New Jersey en 1922.

La tienda estaba transmitiendo música en su almacén a través de su estación de radio WOR. No se escuchaban anuncios, excepto al comienzo de la emisión que anunciaba "L. Bamberger and Co., una de las grandes tiendas de los Estados Unidos, Newark, New Jersey".

Se determinó a través de este y otros casos anteriores, como la demanda contra Shanley's Restaurant, que Bamberger estaba utilizando las canciones con fines de lucro.

La transmisión por radio de una canción con copyright fue considerada una actuación pública, por lo tanto, los dueños del copyright podían demandar el pago por uno de sus derechos exclusivos: actuación pública.

Escribió Eric Hobsbawm en *Historia del siglo XX*. (1999):

“Fue la música la manifestación artística en la que la radio influyó de forma más directa, pues eliminó las limitaciones acústicas o mecánicas para la difusión del sonido.

La música [...] había iniciado antes de 1914 la era de la reproducción mecánica, con el gramófono, aunque éste no estaba todavía al alcance de las masas. En el período de entreguerras, las clases populares empezaron a comprar gramófonos y discos, pero el hundimiento del mercado de los *race records*¹, esto es, de la música típica de la población pobre, durante la Depresión económica norteamericana, demuestra la fragilidad de esa expansión. Pese a la mejora de su calidad técnica a partir de 1930, el disco tenía sus limitaciones, aunque sólo fuera por su duración. Además, la variedad de la oferta dependía de las ventas. Por vez primera, la radio permitió que un número teóricamente ilimitado de oyentes escuchara música a distancia con una duración ininterrumpida de más de cinco minutos. De este modo, se convirtió en un instrumento único de divulgación de la música minoritaria (incluida la clásica) y en el medio más eficaz de promocionar la venta de discos, condición que todavía conserva. La radio no transformó la música –no influyó tanto en ella como el teatro o el cine, que pronto aprendió también a reproducir el sonido– pero la función de la música en el mundo contemporáneo, incluyendo su función de decorado sonoro de la vida cotidiana, es inconcebible sin ella.”

¹ Race records eran discos gramofónicos de 78-rpm comercializados para Afro Norteamericanos entre las décadas de 1920 y 1940.

1940

LA INDUSTRIA DEL CINE vs LA TELEVISIÓN

La misma predicción apocalíptica fue hecha con respecto a las películas cuando la televisión fue introducida en la década de 1940.

Como Samuel Goldwyn, productor de cine estadounidense de origen polaco, cofundador de la Metro Goldwyn Mayer, bromeó alguna vez, “¿Por qué alguien pagaría para ver una mala película en el teatro cuando puedan verla en casa de forma gratuita?”

En 1946, sólo 10 mil aparatos de televisión habían sido vendidos; en 1951, había 12 millones de aparatos en los hogares estadounidenses.

Durante ese mismo período, las ganancias totales de las compañías cinematográficas se desplomaron de lo que era entonces un máximo histórico de 120 millones de dólares en 1946, a sólo 31 millones de dólares en 1951.

1959

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA PREDIJO SU PROPIA MUERTE EN 1959

El 25 de mayo de 1959., Mary Pickford, actriz canadiense, una de las cofundadoras, junto a Charles Chaplin, de la compañía cinematográfica United Artists, en una entrevista que le hiciera Tony Thomas de la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) dijo que había observado la muerte de la industria del cine debido al advenimiento de la televisión, que la consideraba una verdadera sentencia de muerte para la industria, ya que la audiencia podía cómodamente ver videos en sus propias salas de estar.

TT: Yes, the movie stars today seem to be more businesspeople, they're less colorful, I think. You can meet them and you're not quite as thrilled.

Sí, las estrellas de cine hoy parecen ser más empresarios, son menos coloridos, creo. Puedes conocerlos y no te fascinan.

MP: Only because we have tremendous competition today. We had no TV, we had no radio, we didn't have airplanes, we didn't have long-distance phone, we didn't have the world at our... on our breakfast tray. What's happened yesterday in London or even this morning in London, it's photographed and we have it in our morning paper. Well, that wasn't so in those days. We just... we had the motion picture industry, we had the theater, and what motion pictures did to the legitimate theater, TV now, in turn, has done it to motion pictures. I, in my short life, well comparatively short life, have seen the birth and the death of motion pictures.

Sólo porque tenemos una tremenda competencia hoy. No teníamos televisión, no teníamos radio, no teníamos aviones, no teníamos teléfono de larga distancia, no teníamos el mundo en nuestra bandeja de desayuno. Lo que pasó ayer en Londres o incluso esta, es fotografiado y lo

tenemos en nuestro periódico de la mañana. Bueno, eso no era así en aquellos días. Nosotros sólo ... teníamos la industria cinematográfica, teníamos el teatro, y lo que el cine hizo al teatro legítimo, la televisión ahora, a su vez, lo ha hecho a las películas. Yo, en mi vida corta, vida comparativamente corta, he visto el nacimiento y la muerte de las películas.

TT: You think the motion picture has died?

¿Crees que el cine ha muerto?

MP: Mmm-hmm.

Mmm-hmm.

TT: But why should it?

Pero ¿por qué debería hacerlo?

MP: Because of the competition. You know, you can see the old motion pictures that are just as good as some of them... and better than today. And why should people leave their house?

Debido a la competencia. Ya sabes, puedes ver las viejas películas que son tan buenas o mejores que hoy. ¿Y por qué la gente debe salir de su casa?

TT: But you can see a picture so much better on a big screen in a comfortable theater than you can on a box in your living room.

Pero usted puede ver una imagen mucho mejor en una pantalla grande en un teatro cómodo que en una caja en su sala de estar.

MP: Mmm, that's true. But it's very expensive, and you have to face the fact that at one time there were 17,000 theaters. I don't know what the number is today, but... it breaks my heart to go by them and see them bowling alleys and skating rinks. Certainly the motion picture will always be there, but I believe that when paid TV comes in, and I'm sure it'll be less expensive than going to the theater, then it'll be the real death knell of motion pictures.

Mmm, eso es verdad. Pero es muy caro, y hay que enfrentarse al hecho de que en un momento hubo 17.000 teatros. No sé cuál es el número hoy, pero ... me rompe el corazón pasar por ellos y verlos convertidos en canchas de bowling y pistas de patinaje. Ciertamente el cine siempre estará ahí, pero creo que cuando la televisión paga llegue, y estoy segura de que será menos costosa que ir al teatro, entonces será la verdadera sentencia de muerte del cine.

1972

LA INDUSTRIA DEL COPYRIGHT vs LA FOTOCOPIADORA

1980

LAS GRABADORAS DE VIDEO CASSETTE vs LA INDUSTRIA DEL CINE

“Les digo a Ustedes que el VCR es a los productores de películas norteamericanos y al pueblo norteamericano lo que el Estrangulador de Boston es a una mujer sola en su casa”²

Esta frase fue pronunciada por Jack Valenti al testificar ante la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en 1982.

² Nota de la traducción: el Estrangulador de Boston es el nombre atribuido a la persona (o personas) responsable del estrangulamiento de 13 personas en Boston, en los años 60.

Jack Valenti es el más influyente lobista representante de la industria del cine.

SONY CORP. OF AMERICA V. UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

En 1979 Sony fue acusado de infringir el derecho de copia de los programas de televisión y películas, por Universal Studios y Disney.

En el caso Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc., 464 U.S. 417 (1984), también conocido como “*el caso Betamax*”, la Corte Suprema de los Estados Unidos que dictaminó, por 5 votos contra 4, que la realización de copias personales de programas de televisión completos con fines de reproducción en tiempo diferido no constituía una violación del copyright, sino un uso razonable (*fair use*).

El Tribunal también dictaminó que los fabricantes de dispositivos de grabación de vídeo doméstico, como Betamax u otros VCR, video cassette recorder, (denominados VTR, video tape recorder, en el caso), no eran responsables de ninguna infracción a la ley.