

SAMPLING. ESTUDIO SOBRE LAS LIMITACIONES DE LOS DERECHOS DE AUTOR RESPECTO DE LAS FUNCIONES CRÍTICAS DE LAS OBRAS REMEZCLADAS

SAMPLING. STUDY ON COPYRIGHT LIMITATIONS FOR CRITICAL FUNCTIONS OF REMIXED WORKS

Fernando Martínez Cabezudo
Universidad Pablo de Olavide
[fmarcab@upo.es]

Recibido: octubre de 2013
Aceptado: noviembre de 2013

Palabras Clave: Derecho de Autor, Propiedad Intelectual, *Sampling*, Remezcla.
Keywords: Copyright, Intellectual Property, Sampling, Remix.

Resumen: El texto que se presenta a continuación consiste en un estudio de un caso particular en el que sistema legal para la protección de las obras opera totalmente en contra de la *ratio legis* que lo anima. En vez de seguir el mandato constitucional de promoción del conocimiento y las artes, se imposibilita el surgimiento de una modalidad creativa basada en la exploración artística de las posibilidades surgidas con los dispositivos tecnológicos de procesamiento del sonido. El propósito será observar y exponer los problemas aparecidos entre una forma de composición como ésta y el sistema de protección de los Derechos de Autor.

Abstract: The text presented below is a study of a particular case where the legal system for the protection of works operates totally against the underlying purpose which animates it. Instead of following the constitutional mandate of promoting knowledge and arts, the actual system prevents the emergence of a creative method that is based on musical exploration of the possibilities that come with new technological devices of sound processing. The main purpose is to observe and discuss the problems that arise from a new form of composition like this and the protection's system of copyright.

I.Introducción

El fenómeno de la música *sampling* irrumpió a finales del siglo pasado, significaba una forma creativa nueva, alternativa y radical, en el sentido de que implica una revisión de la propia idea de composición musical. Aunque definiremos *sampling* más adelante, ahora es importante comprender que este tipo de técnica implica la utilización de fragmentos de obras preexistentes para recontextualizarlos en una nueva pieza. Esto tiene dos importantes consecuencias, primero, implica que la construcción de las obras escapa a la idea de notación y armonía tradicionales, pues ya no se piensa tanto en acordes, sino en fragmentos que se combinan. Y en segundo lugar, el recurso de jugar con la memoria colectiva con el propósito de re-significar el mensaje o las connotaciones particulares de cada una de las muestras se vuelve un componente identitario de esta manera de composición.

El propósito de este escrito será observar y exponer los problemas que surgen de la relación entre una nueva forma de composición como ésta y el sistema de protección que implican los actuales Derechos de Autor. Siendo numerosos los ámbitos donde podríamos advertir esta problemática, en este artículo, nos centraremos en las consecuencias jurídico-políticas y de manera más secundaria, también, en las económicas.

Como condición de partida hay que tener en mente que nos estamos refiriendo a obras con vocación de comunicación pública, tal y como queda definida en el artículo 20.1¹ de la Ley de Propiedad In-

telectual (LPI)². Así que, nos dirigiremos siempre a obras que tienen una clara inclinación a la difusión, puesto que si quedarán confinadas en el ámbito doméstico y no se pusieran a disposición de una generalidad de receptores, nada de esto tendría importancia, ya que si se circunscribe a lo privado la práctica de la remezcla no resulta conflictiva.

Perspectiva de investigación

En atención a dejar clara la ubicación de nuestra perspectiva y cuál es el sentido que le damos a la investigación jurídica, es necesario que nos paremos ahora para exponer una breve exposición metodológica. La investigación sobre el sistema de Propiedad Intelectual se puede encajar desde diversas lógicas o ángulos. Tradicionalmente los trabajos jurídicos se han dejado guiar por la ontología positivista entendida por medio del factualismo jurídico de Kelsen, sin embargo, para poder acercarnos al tema que proponemos tendremos que buscar otras herramientas. El positivismo jurídico implica centrar los estudios en los materiales y fundamentaciones producidos únicamente dentro del campo de lo jurídico, para de esta manera mantener una anhelada *asepsia investigadora*. Pero desde nuestro punto de vista, este deseo conduce a la eliminación de la posibilidad para captar los entreveramientos que pudieran surgir entre lo jurídico y lo social, lo cultural y lo político.

Orientados por Carlos Wolkmer, nuestro punto de partida entiende la investiga-

personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.’

2. De manera alternativa también utilizaremos la abreviatura *TRLPI* para referirnos al Texto Re-fundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

1. LPI art. 20.1 ‘Se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de

ción como '(...) *instrumento operante que permite no solo esclarecer, estimular y emancipar un sujeto histórico inmerso en una determinada normatividad, sino también discutir y redefinir el proceso de constitución del discurso legal mitificado y dominante*'.³ Aplicando esta sugerencia del profesor brasileño, nuestro artículo deberá contemplar cómo es el funcionamiento que establece el sistema de Propiedad Intelectual en el ámbito de las composiciones *sampling*, destacar las problemáticas que conlleva y aportar algún tipo de soluciones a las cuestiones planteadas. Así, este texto estará marcado por dos características que subyacen en la teoría crítica, nos referimos a:

a) Instrumentalidad, el Derecho, y la propia interpretación que del mismo se hace, debe de ser consciente de la *vis* performativa que tienen las ideas que asumimos. Es decir, la crítica, al ser una revisión desmitificadora, comprende que las concepciones por las que nos orientamos en torno a lo jurídico tienen la fuerza de dar forma a los acontecimientos antes de que sucedan. Así, cualquier interpretación que realicemos tiene que ir guiada por una cierta instrumentalidad que posicione esta fuerza en una dimensión de liberación. Como abajo expondremos, los Derechos de Autor suponen un conflicto entre varias partes, para nosotros éste siempre debe de ceder a favor de la promoción de las formas de creatividad y el amparo de la diversidad cultural.

3. Wolkmer, A. C. *Introducción al pensamiento jurídico crítico*, México, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma San Luís de Potosí, 2003, pp. 39.

b) Si el objeto de la crítica es elaborar una transformación de la realidad, la investigación no se puede parar en la simple descripción, tiene que ir más allá, e intentar establecer soluciones para los problemas que se encuentren. Por lo tanto, al aceptar la performatividad de la norma, tenemos que ser conscientes también de lo práxico de los conocimientos, es decir, la orientación que le damos a esa fuerza de la Ley debe de conducir a una interpretación más emancipatoria dentro del terreno de la creatividad. Hay que ser conscientes desde un principio que cuando hablamos de Propiedad Intelectual nos referimos al régimen de existencia de las ideas dentro del espacio público. De esta manera, al investigar el "sampleo", nuestros cuestionamientos se dirigirán hacia la proposición de un escenario donde esta forma de expresión tenga mayores posibilidades de explotar todas sus potencialidades, no como en la actualidad donde la ganancia económica de los grandes detentadores de los Derechos es el único factor decisivo para la conformación del sistema.

Conveniencia y justificación

Para finalizar con esta introducción es conveniente resaltar la pertinencia del tema que tenemos entre manos. Como punto de partida, consideramos que es posible entender que la Propiedad Intelectual de las obras genera una triple relación en su seno. El mandato constitucional de los artículos 20 y 44 no es únicamente un llamado a los poderes públicos para que se establezca un mercado, sino para que se erija un sistema que incentive la creación y de soporte a los autores para que

puedan seguir con su actividad. De esta manera, entenderíamos que en nuestro contexto actual podemos identificar a tres sujetos encontrados: primero, los autores, que deben de obtener un medio para que puedan dedicar sus esfuerzos a la creación, en segundo lugar, la sociedad, como depositaria y fuente primigenia del conocimiento desarrollado, y en tercer lugar, los comercializadores y distribuidores, por la necesidad de llevar la obra a manos del público y que ésta pueda cumplir con su finalidad comunicativa.

Tanto los autores como la sociedad son partes intrínsecas de esta relación, sin embargo, los comercializadores y distribuidores son contingentes, solo los contemplamos por las necesidades físicas de los autores de llevar las creaciones al público, no por la existencia de alguna supuesta función creativa. Así, podríamos argüir que, en cierto grado, esta posición es parasitaria y derivada del sistema de producción social, que dirían los marxistas, hoy día hegemónico: el capitalismo. De hecho, si repasamos la historia, el concepto del derecho de exclusividad para la comercialización de las obras no llega hasta el S. XVIII, y podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que con anterioridad a esto existían piezas, obras o formas de creatividad únicas y valiosas por si mismas, las cuales no necesitaron para emerger ningún sistema de intercambio comercial. Con esto queremos destacar, que no se puede entender como condición de posibilidad del arte, el conocimiento o las ciencias, la existencia del mercado cultural. Podemos decir que hay una cuestión profundamente política, a través de la reflexión sobre esta forma artística, ponemos en tela de juicio si el mandato constitucional de los artículos 20 y 44 es seguido fielmente, o queda supe-

ditado a la forma mercantil que instituye el *copyright*.

Así, contemplamos los tiras y aflojas que se producen entre, de una parte, unos sujetos que quieren vivir de lo que crean, la sociedad, que desea que la mayor parte del conocimiento esté en una situación de acceso mayoritario para que éste pueda seguir dando más frutos, y los comercializadores y distribuidores, que persiguen un régimen más favorable para su explotación económica. Lo extraño de la situación es que son estos últimos, los que habíamos calificado de contingentes, los que mayores privilegios consiguen, con una continua prórroga de los plazos, un menor coste en la negociación y precio por la cesión de los Derechos y una capacidad de influencia en el desarrollo de las legislaciones, merced a su importancia en las economías nacionales, que no tienen los otros actores⁴. Esto hace ver que el mandato constitucional que antes citamos, y la propia *ratio legis* que anima todos los sistemas legales de protección de las obras en las democracias actuales, quede fracturado, ofreciendo un balance no equitativo, totalmente escorado hacia uno de los polos que hemos propuesto, el de los comercializadores y distribuidores, que para mayor exasperación son los que tienen, si es que la tienen, una función creativa menor respecto de la existencia de las aportaciones.

Sin embargo, en el caso de los estudios jurídicos pocas veces se resalta este hecho. Las leyes que deberían de servir para garantizar un terreno fecundo para la inventiva social son dispuestas en fun-

4. Lessig, L. *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2005, pp. 147-156.

ción de los deseos de los grandes dominadores del mercado cultural. Las obras basadas en el *sampling* son un magnífico ejemplo para atraer un poco de atención sobre este tema, que hasta el día de hoy, sigue siendo muy minoritario en la disciplina y dominado, en un mayor grado, por estudios técnicos antes que críticos. Aunque esta razón ya tiene suficiente peso para ponernos manos a la obra, también, siguiendo el espíritu que hemos resaltado, es necesario iniciar un cuestionamiento del estrangulamiento que están sufriendo las energías creativas por la aplicación extensiva del sentido económico sobre los Derechos de Autor, cuestión para nada baladí. El *sampling* es una forma de expresión que nace ya desde una posición de denuncia contra el convencionalismo musical, en el sentido económico y epistémico, nos ofrece un magnífico soporte para ilustrar esto. En la contienda a la cual nos referimos, no solo se niega fácticamente la posibilidad de existencia de esta forma artística, también supone un menoscabo a los instrumentos para la crítica social, lo cual, raya en una negación parcial de la libre expresión. Así, desde un tema humilde, específico de un sector determinado, quisiéramos conducir nuestros pensamientos a un terreno en el que nos sumergimos con el fin de buscar posturas que abran más posibilidades para la creación y la acción social. Haciéndonos cargo de la postura de Terry Eagleton, hablar de lo estético en Europa es hablar de lo político, de la construcción de hegemonías y de las herramientas para su crítica, dentro de un terreno dúctil e imposible de determinar de una vez por todas⁵. Por lo tanto, el mantenimiento de herramientas crítico-estéticas que sean lo más inclusi-

5. Eagleton, T. *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2011, pp. 53.

vas posibles es una manera de conducir el debate político a un terreno más democrático.

Finalmente, apuntar que el artículo queda estructurado de la siguiente manera: en el primer apartado presentaremos un concepto de “sampleo” que intenta ir más allá de aspectos centrados en lo meramente técnico, dando cuenta de la doble relación que se crea entre producción artística y tecnológica, y por otro lado, el concepto estético que subyace en el *sampling*. En el segundo apartado, intentaremos ubicar la práctica del *sampling* dentro de la LPI. En el tercero destacaremos los problemas que surgen para la realización de la música remezclada en el actual mercado dominado por el sistema de Derechos de Autor y grandes compañías. Tras detectar los principales problemas que surgen de este escenario, propondremos una serie de funciones de naturaleza política que se ven debilitadas. Finalmente, expondremos unas breves conclusiones esbozando alguna de las soluciones posibles.

2. Caracterización del *sampling*

Para la caracterización de este término nos proponemos observar tres facetas, primero, tendremos que ofrecer una definición técnica de *sampling* y de la composición collage o remezclada que surge del uso sistemático del sampleo. Después, observaremos la profunda relación que tiene la remezcla con la emergencia de una nueva tecnología en los inicios de los años ochenta. Finalmente, trataremos de ver las divergencias que se crean respecto a las ideas de composición y estética musical tradicional de corte ilustrado, que

son la base epistemológica del sistema de Derechos de Autor actual⁶.

La definición de la técnica del “sampleo” nos conduce al verbo inglés *to sample* que se refiere al hecho de tomar una muestra de un conjunto mayor. Sin embargo, la referencia constante como técnica artística ha hecho incluir en diccionarios de lengua inglesa tan prestigiosos como el Collins una entrada específica en este sentido⁷. Debido a que nuestro Diccionario de la Real Academia Española no nos facilita ninguna definición sobre la cuestión, y que el término de remezcla resulta demasiado laxo, utilizaré la definición del Collins como base. Cito textualmente: ‘2. (*Music*) to take a short extract from (one record) and mix it into a different backing track, to record (a sound) and feed it into a computerized synthesizer so that it can be reproduced at any pitch, (...)’. Ya, la primera parte nos da la suficiente precisión para que la tomemos por válida. Así, comprenderemos *sampling* como el hecho de coger una muestra de un todo mayor, la obra original, para utilizarla en un contexto diferente y de nueva creación, la obra remezclada. Hay que advertir que las operaciones que se pueden realizar sobre las muestras van más allá del cambio tonal, pudiendo implementar los más diversos efectos de tratamiento de onda, lo que se ha convertido en una de las formas de expresión más notables dentro de este género.

6. Goldstein, P. *El copyright en la sociedad de la información*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1999, pp. 153.

7. Ver versión online del diccionario en cuestión en: <http://www.collinslanguage.com/results.aspx?context=3&reversed=False&action=define&homonym=0&text=sampling> [Consultado por última vez 28/12/13]

De acuerdo con esta definición, la obra resultante del empleo sistemático de esta técnica la denominaremos *obra remezclada*. Estaríamos ante este tipo cuando el compositor usa fragmentos que representan diferentes intenciones, ideas o sentimientos, con el propósito de dar una nueva interpretación o crear un nuevo mensaje a partir de la adición de los elementos muestreados provenientes de una multitud de orígenes. Además, el tratamiento posterior que se le dan a las muestras resulta un elemento clave para la construcción de este tipo de obras. En un primer instante, esta forma de composición puede parecer demasiado fácil o un ‘atajo’, pero Lawrence Lessig ha estudiado la remezcla y el impacto sobre la economía en su libro *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, y se muestra contrario a esta idea. En su texto, podemos encontrar un interesante dato que nos indicaría el nivel de complejidad que se puede alcanzar: ‘*These remixes can be simple or they can be insanely complex. (...) remixing between 200 and 250 samples from 167 artists in a single CD. This is not simply copying. Sounds are being used like paint on a palette. But all the paint has been scratched off of other paintings. (...) However complex, in its essence remix is, as Negativland’s Don Joyce described to me, “just collage.” (...)*’⁸. Así, quisiera despejar desde el inicio la falsa idea del poco valor artístico de estas composiciones por estar basadas en obras anteriores, dadas las posibilidades expresivas y la complejidad técnica que surgen dentro de este tipo de obras esa idea no es más que una falacia.

8. Lessig, L. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Gran Bretaña, Bloomsbury Academic, 2008, pp. 93.

Ahora pasaremos a revisar los dos caracteres restantes que propusimos en el principio de este apartado, la relación con las tecnologías y las nuevas ideas que comporta respecto a la composición. Centrándonos en el primer punto, hay que poner de manifiesto que en el campo de la música siempre existieron las referencias a obras anteriores, como las llamadas citas musicales, las versiones o la reinterpretaciones. Las citas musicales serían lo más próximo al hecho del sampleo, este tipo de técnica la podemos ver con cierta frecuencia en el jazz, donde en solos llenos de improvisación se hace una referencia a una obra anterior mediante la interpretación de una pequeña frase identificativa de una pieza famosa. Sin embargo, es el impacto de una nueva tecnología en los años ochenta lo que provoca su explosión, y lo que le da un carácter diferencial con respecto a las antiguas citas. La tecnología de la virtualización computarizada aplicada al tratamiento de ondas sonoras vivió una fuerte revolución con la aparición y enorme popularización del estándar *MIDI*⁹ a principios de los ochenta. Éste acabaría modificando de una notable manera la forma de composición de las obras remezcladas, dándoles un nuevo carácter que iba más allá del simple pastiche musical. La tecnología de procesamiento informático de sonido abrió nuevos horizontes imposibles de pensar antes

9. *MIDI* son las siglas de Interfaz Digital de Instrumentos Musicales. Se trata de un protocolo de comunicación serial estándar que permite a los computadores, sintetizadores, secuenciadores, controladores y otros dispositivos musicales electrónicos comunicarse y compartir información para la generación de sonidos. Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/MIDI> [Consultado por última vez 28/12/13].

de la aparición de este estándar¹⁰. Hasta la década de los ochenta del siglo pasado, había habido tibios avances en la experimentación musical en la dirección de la remezcla, normalmente usando gramófonos. Se llegó, incluso, a la composición de piezas enteras utilizando varios de estos aparatos haciendo que reprodujesen diferentes fragmentos o sonidos, tal es el caso de la obra *Imaginary Landscapes #1* de Jhon Cage publicada en 1939. Sin embargo, las posibilidades de tratamiento de onda, de reproducción y de digitalización de sonidos ‘analógicos’ que vienen de la mano del *MIDI*, convierten los nuevos sintetizadores en algo más que un dispositivo de reproducción, acercándoles mucho a las posibilidades creativas de los instrumentos musicales tradicionales.

Si sumamos a esto que la implantación del *MIDI* pudo hacer posible el abaratamiento de los costes de los dispositivos, se comprende la aparición de una pléyade de músicos *amateurs* que empezaron a experimentar con las remezclas y el muestreo. Si bien, en la música de la década anterior ya se estaban introduciendo sintetizadores, como los que tanto se difundieron con grupos como *Pink Floyd*, éstos jamás fueron populares entre los músicos no profesionales debido a que resultaban piezas carísimas, hechas casi artesanalmente por unos cuantos fabricantes pequeños y con un conjunto de funciones muy limitadas. Sin embargo, la virtualización de la música trajo consigo un abaratamiento considerable, ya que los sintetizadores y *samplers MIDI* se podían fabricar en serie, usando componentes ya diseñados provenientes del sector de los ordenadores personales, y puesto que estaban animados por una programa-

10. Levy, P. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Barcelona, Anthropos, 2007, pp. 113.

ción estándar, se eliminaban muchos de los costes que tenían sus antecesores. A este primer maridaje de la música remezclada con la tecnología, hay que sumarle otro dato de carácter coyuntural, debida a la relación que tienen estos nuevos *samplers* y sintetizadores con el ordenador, y teniendo en cuenta que a finales de los ochenta en EEUU e Inglaterra Internet ya no formaba parte exclusiva del ámbito académico habiéndose expandido a la población de clase alta y media, las comunidades de autores que se arremolinaban junto a esta nueva manera de composición establecieron fuertes lazos a través de la Red. Se generaron comunidades virtuales de artistas donde se pasaban muestras, se intercambian composiciones o se abrían foros de debate, como se puede apreciar en los trabajos de Levy o Lysloff¹¹. Esta relación entre la comunidad de entusiastas y el propio modo de desarrollo de la creatividad, sería otro de los marcadores diferenciales que destacarían en los orígenes de la música remezclada.

La condición de posibilidad del “sampleo” es la emergencia de la tecnología arriba expuesta, ésta ofrece una manera de construir piezas cuyas ‘notas’ o ‘acordes’ no son ya las definidas por el sistema occidental de escritura musical, sino por fragmentos de obras anteriores, tratadas y re-contextualizadas según la intención del autor.

Al hilo de lo dicho, vemos la última de las ideas que propusimos para caracterizar el término en cuestión, la creación basada en el muestreo y tratamiento de onda conlleva un giro en la manera de entender la composición y el trabajo del autor. El primer dato que podríamos dar

11. Los trabajos de estos autores a los que me refiero están citados en la bibliografía.

de ello lo apuntamos arriba, es decir, para la creación, aprendizaje o el análisis de las piezas musicales en Occidente se usan de manera habitual las reglas de la notación tradicional de notas y ritmos, tal y como se enseña en los conservatorios. Sin embargo, los *ladrillos de construcción* que implica el sampleo difieren mucho de las 12 notas de la escala cromática, en la remezcla se usan, no sólo fragmentos de sonidos captados que no tienen traducción a esas notas, sino también los efectos de modulación de la onda que juegan un papel básico. Esto hace que la visualización de los patrones de ondas o los programas que permiten ver cómo es el engarce de las muestras y su tratamiento, sean mucho más importantes que el pentagrama. Además, el modo de composición no busca una regularidad o desarrollo de una armonía subyacente en todos los movimientos de la pieza, sino que la composición se basa en la fragmentación, en la repetición y el juego con la re-contextualización de los fragmentos.

Jhon Cage hablaba de una especie de *mantram* sonoro, en el que el motivo estético es buscado mediante la atmósfera creada por la repetición de los elementos, los cuales, hacen surgir un paisaje diferente del de los contextos de donde éstos se extraen. Con esta intención lo que se pretende es la absorción de una narrativa densa¹², es decir, se pretende crear un paisaje constituido por capas de fragmentos en repetición que persiguen sugerir un todo no indicado en los elementos fragmentarios que constituyen la totalidad de la pieza. Para terminar, y siguiendo con esto, tenemos que hablar sobre la natura-

12. Becker, C., Crawford R. y Miller, P. D. “An Interview with Paul D. Miller a. k. a. Dj Spooky-That Subliminal Kid”, *Art Journal*, Vol. 61, No. 1, pp. 82-91, 2002.

leza intertextual de la obra remezclada, es decir, la obra que resulta de la relación de diferentes textos, o también, la pieza que pone en relación diferentes creaciones que expresan diversos contextos y significados en un mismo plano. La obra remezclada es por fuerza un objeto artístico intertextual, ya que se nutre de las relaciones que se crean entre los diferentes fragmentos utilizados, entre grupos de estos fragmentos y otros, y entre fragmentos o grupos de éstos y la totalidad de la pieza. Funcionaría como un pequeño proceso de transculturación donde la muestra se separa de su contexto inicial (la canción original) y se re-contextualiza en la obra nueva, lo que implica que los significados de los fragmentos resulten modificados, pero conservando una especie de rastro que puede ser utilizado como motivo compositivo, el cual permite articulaciones con los recuerdos de la memoria colectiva. El resultado de esto es un juego que engarza diferentes recuerdos adheridos a los fragmentos que son mezclados y redefinidos debido a las relaciones que emergen entre éstos, sin embargo, al igual que en los procesos de transculturación, se conserva parte de su significado original. En la combinación y el juego de estas relaciones es donde se encuentra la habilidad compositiva en la obra remezclada, Kyrou se refiere a esto como las reformulaciones de la memoria colectiva que se dan dentro del *sampling*¹³. Todo lo cual, viene a definir un conjunto de conceptos epistémico/estéticos musicales que se alejan de las ideas más clásicas, basadas en la continuidad y la armonía.

13. Kyrou, A. "Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico", en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, pp. 75-85, 2004.

3. La obra remezclada y ubicación jurídica

Aunque de forma breve, tenemos que detenernos un momento para determinar el régimen jurídico que se aplica a las creaciones remezcladas. Como criterio general habría que determinar el tipo de obra donde podemos ubicarlas, aunque podríamos enzarzarnos en una discusión técnica, aquí presentamos una aproximación general con el fin de poder poner las bases que utilizaremos en la crítica posterior.

La legislación española, derivada de la normativa internacional, reconoce varios tipos de obras según las características propias de las diferentes creaciones. Pese a que la técnica jurídica del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) puede ser deficiente, en la tipología que ofrece podríamos encontrarle acomodo en las categorías de Obra Derivada o de Obra Compuesta e Independiente. Sin entrar en la diferenciación, el núcleo de estas dos responde a un planteamiento similar, se aplican cuando para la elaboración de una pieza nueva se utilizan obras anteriores. No es tan importante desligarlas porque el régimen jurídico es muy similar, sobre todo en el caso de obras en que se hayan cedido a terceros para su explotación económica. Los ejemplos clásicos podrían ser sobre todo las parodias, las adaptaciones, las traducciones, las versiones... etc. En el caso de una composición efectuada en base a la adición, y combinación, de diferentes fragmentos podríamos entender que consiste un uso intensivo de las categorías que venimos comentando.

Otro aspecto importante en este apartado es el requisito de originalidad que dispone el TRLPI como condición básica de las obras para disponer de las protecciones establecidas. El caso de las obras remezcladas puede ser un tema interesante ya que muchos pueden argüir que éstas no revisten ningún tipo de originalidad por estar constituidas por otras obras preexistentes. A pesar de esta idea, como indican las palabras de Lessig en el apartado anterior, la complejidad de éstas es grande, además la cantidad de operaciones que permite el tratamiento ulterior hace que las posibles elecciones sean casi innumerables, teniendo una importancia vital la visión del autor. Sin embargo, pese a la importancia radical de este elemento ni el artículo 10, ni en ninguna otra parte de la normativa, se da una definición legal del término, lo que supone un terreno abierto a la discusión doctrinal. Básicamente podríamos contemplar dos posiciones antagónicas, unos que defienden el establecimiento de un criterio objetivo que suponga una definición legal, y por otra parte, los que sostienen que lo importante es ver una originalidad subjetiva, es decir, que el autor no haya copiado a nadie¹⁴. En la praxis jurídica este segundo criterio parece que es el que se ha acabado imponiendo finalmente, quizás por las dificultades de establecer una definición formal de originalidad y su control fáctico en los tribunales. Respecto a nuestro objeto de estudio, creemos que independientemente de esto último, podemos colegir que en los casos de las obras remezcladas será posible el control de este requisito en relación, no ya a los fragmentos utilizados, sino al ensamblaje de los mismos, el tratamiento o el motivo general de la obra.

14. Bercovitz Rodríguez-Cano, R. *Manual de Propiedad Intelectual*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2006, pp. 66 y ss.

Ubicada la posición, solo nos restaría ver las consecuencias que se desprenden. Al establecer la protección del TRLPI para estas composiciones es necesario que resaltemos qué facultades del derecho de autor intervienen en la creación y vida social de éstas. En la parte de los derechos morales del autor, el derecho de integridad de la obra constituye un importante elemento. Éste supone la posibilidad de los autores para impedir la comunicación pública si las obras derivadas transmiten un mensaje deformado o alterado¹⁵. De esta manera, para recoger una muestra y sumergirla en un contexto diferente, el autor de la pieza de la que se extrae tendría que ser autorizado. Así mismo, de la parte de los derechos de explotación económica que la ley concede, el derecho de transformación supondría la capacidad para enajenar la gestión de esa autorización para la transformación¹⁶. Mediante la cesión de esta facultad los autores obtienen una ganancia, que a su vez es rentabilizada por el adquirente mediante el cobro de una cantidad a los que quieren transformar.

Así, una vez que se cede el derecho de transformación, el derecho de integridad correspondiente a la parte *moral* quedaría en un segundo plano, solamente sería operativo cuando existiera un verdadero daño para el honor, o gran menoscabo para la reputación del autor. Como este cedió en favor de una compañía la posibilidad, y gestión económica, de las autorizaciones el derecho de integridad queda relegado a los casos más flagrantes de ataques contra el honor del autor. De esta manera, para la gran mayoría de las obras remezcladas serán las decisiones de las

15. TRLPI, art. 14.

16. TRLPI, art. 21.1.

compañías que gestionan estos derechos las que marcarán sus posibilidades de existencia pública. Además, hay que tener en mente que estos derechos son enajenables, total o parcialmente, una vez que el autor cede con exclusividad, por lo tanto, se podría dar el caso de la imposibilidad de encontrar al autorizante, o que sean múltiples.

4. Problemas del *sampling* en el actual mercado musical

El segundo propósito que nos proponíamos con la redacción de este artículo es ver cómo queda definido el ámbito de la creación *sampling* dentro del mercado, el cual, se encuentra dominado por las grandes corporaciones musicales que utilizan el sistema de Derechos de Autor para controlar la existencia de las obras. Para intentar ver los problemas de las composiciones remezcladas en este panorama nos concentraremos en dos ejes, por un lado, las dificultades técnico-jurídicas que implica el régimen de las autorizaciones para los actos de transformación de las obras protegidas. Por otro, examinar la posibilidad indirecta que tienen las compañías de poder utilizar unos derechos concedidos a los autores, para la promoción de la cultura, a modo de control de acceso al mercado traicionando, así, el espíritu general de los Derechos de Autor.

4.1. Dificultades técnico-jurídicas

Como hemos puesto de manifiesto con la cita que dimos del profesor Lessig en la caracterización del *sampling*, el número de obras sobre las que se toman muestras

puede resultar, en algunas ocasiones, increíblemente alto. Lessig hablaba de que se llegan a utilizar del orden de 200 o 250 samples de 167 artistas diferentes para un solo CD¹⁷. El gran número de piezas que se usan es debido a que de cada una de ellas se recoge solo uno o dos extractos, lo necesario para poder introducir en la composición el motivo deseado. Recordamos, que el ideal estético que dimos del *sampling* hacía ver las muestras tomadas del mismo modo que un pianista observa la selección de notas en una melodía determinada. Por otro lado, si tenemos en cuenta lo dicho acerca de que el régimen de autorizaciones puede provocar una dualidad de autorizantes, podremos entender las dificultades que surgen. En un hipotético caso como el que describe Lessig, la búsqueda de las autorizaciones para un número tan elevado de artistas y discos diferentes supone un gasto de investigación sobre los orígenes de las piezas utilizadas que hace casi imposible que un autor, con un presupuesto medio, pueda realizar la composición que desea. Hay que pensar que no existe un registro obligatorio de las obras protegidas, ni siquiera Agencias de Gestión de Derechos de Autor como la SGAE pueden facilitar un listado de todas las obras, ya que hay muchos compositores que optan por la no inscripción en este tipo de instituciones, por lo que su identificación puede resultar sumamente problemática. El elevado número de sujetos a los que hay que pedir la autorización, implica un coste no sólo en el sentido de la investigación para ver a quién corresponde, sino también por el precio que se negocie. Éste, puede ser solventado por cualquier medio, ya sea

17. Lessig, L. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury Academic, Reino Unido, 2008, pp. 93.

un tanto alzado, un porcentaje de participación en los beneficios o cualquier otra fórmula de acuerdo a la ley, pero en cualquier caso supone un incremento del precio de producción de la obra remezclada, lo que no hace sino sumar dificultades¹⁸.

Una segunda dimensión de este problema la tendríamos en las obras huérfanas, categoría que estudió el Centro para Estudios del Dominio Público del jurista norteamericano James Boyle¹⁹. Con obra huérfana no se está refiriendo a una obra a la que le falte autor, sino a aquellas obras protegidas en las que es muy difícil o imposible encontrar al detentador de los derechos. Ilustrando esto nos podemos figurar el caso de una obra que es cedida en exclusiva a una compañía la cual entra en bancarrota y liquida sus bienes, entre los que se encuentran los Derechos de Autor adquiridos a lo largo de su actividad. El Derecho de Explotación de nuestro autor es absorbido por una filial de una corporación multinacional y pasa al repertorio de la compañía, esta operación puede suceder varias veces, y teniendo en cuenta la aplicación del último inciso del artículo 49 de la *TRLPI*, referente a la transmisión del derecho del cesionario en exclusiva que nos dice que no hace falta el consentimiento del autor y ni se especifica en el precepto la necesidad de informar al mismo cuando existen esta clase

18. Para dar cuenta de las cuantías a las que pueden ascender las cantidades por las autorizaciones basta el ejemplo del caso americano donde pueden subir hasta los 5000 dólares, ver: The Harvard Law Review Association (ed), "A New Spin on Music Sampling: A Case for Fair Pay", *Harvard Law Review*, Vol. 105, No. 3, pp. 726-744, 1992, pp. 428.

19. Boyle, J. *Orphan works. Analysis and proposal*, Durham, Center of the Study of the Public Domain. Duke Law School, 2005.

de cesiones, incluso puede llegar a ser imposible para el propio autor de la pieza original conseguir rastrear todo el proceso. En el caso del *sampling*, este funcionamiento es especialmente gravoso, puesto que una de las ventajas más importantes que se derivan para el autor de la pieza original, es la publicidad que puede traer la reactualización de su composición por la obra remezclada. Pensemos en un autor que trabaja con secuencias de los clásicos del *soul* americano dentro de los ritmos y nuevos motivos musicales de la música electrónica. El compositor ganaría con su nueva pieza, sin embargo, los autores de las piezas de las que se muestrea no solo se beneficiarían por las autorizaciones, sino también la revitalización de su obra, que puede ser incluso más interesante. Pensemos que esto les da acceso a un público, el de los jóvenes entusiastas de la música electrónica, a los que antes no tenían posibilidad de llegar.

El efecto perverso que producen los casos de orfandad no sólo supone la imposibilidad de hacer algo parecido al ejemplo que hemos dado. Como indica Boyle en su informe, es posible que la perspectiva de un juicio por violación de la Propiedad Intelectual por el uso de una muestra a la que no se le ha podido seguir el rastro genere un riesgo tan elevado que disuada a los artistas que no estén seguros de la procedencia de todas y cada una de las obras que quiere utilizar para sus muestreos²⁰. Por lo tanto, esto supone que el sistema de Derechos de Autor pone trabas a la reutilización del material ya publicado haciendo que los beneficios por esta actividad se puedan convertir en un riesgo futuro, es en este punto en el que el régimen jurídico choca más con la manera de producción de la música "samplea-

20. *Ibid*, pp. 6-7.

da”. Si la *ratio legis* de la Propiedad Intelectual viene dada por la doble necesidad de dar sustento a los autores e impulsar el desarrollo de la creatividad, en el caso de nuestro tema se produce un claro alejamiento de estas indicaciones.

Como corolario, apuntar que el resultado de estos dos efectos provoca que los artistas asentados en el terreno de las grandes discográficas, o los emergentes que disfrutan de contrato, solo utilicen para extraer muestras los repertorios de sus compañías. El autor-activista Ariel Kyrou personaliza esta actitud en Norman Cook, alias *Fatboy Slim*, a quién acusa de jugar a vestirse de experimentador musical mientras que sus elecciones no están guiadas por los fines de su investigación, sino por lo que establece la compañía que le paga²¹. En las palabras de Kyrou podemos ver una especie de acusación de haber traicionado el significado primigenio del *sampleo*, sin embargo (sin que valga de defensa para Cook), éste solo tiene un comportamiento estratégico instigado por el estado del mercado musical que se deriva del régimen de la Propiedad Intelectual.

4.2. Derechos de autor como control de acceso y barrera en el mercado

Cuando analizamos los mercados de los productos culturales y el poder que tienen las grandes corporaciones que operan en él, puede ser interesante la perspectiva de Jeremy Rifkin. En su análisis, para ob-

21. Kyrou, A. “Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, pp. 75-85, 2004.

servar el poder en el mercado cultural, es más relevante ver la concentración de los derechos de la Propiedad Intelectual que el tamaño económico de los agentes que los detentan, puesto que lo principal es la capacidad para establecer condiciones sobre el acceso a los productos²². En el caso del *sampling*, esta perspectiva nos puede ayudar a ver el condicionamiento que supone el modo de actuar de estas grandes empresas en el sentido que exponemos a continuación.

Si situamos la vista en el actual mercado de la música podremos dibujar una idea en la que parece que la tesis del citado autor se cumple. En nuestro caso podemos ver que este espacio se encuentra copado por pocos operadores pero muy poderosos. El caso del mercado español, en 2005, se hallaba dominado por cuatro grandes multinacionales (Sony/BMG, Universal, EMI, Warner) que sumaban más del 80% de la cuota²³. Estos cuatro concentran casi todos los derechos, pues hay que tener en cuenta que en el 20% que no controlan también tienen alguna participación, mediante filiales o empresas absorbidas. Las actividades que se realizan al “samplear” música pueden hacer que estas grandes empresas, o cualquier otra, pero particularmente éstas que ostentan los grandes contratos de cesión en exclusiva, reaccionen en dos sentidos diferentes:

Primero, el control que realizan sobre el acceso se puede practicar en el sentido

22. Rifkin, J. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Paidós, Barcelona, 2009, pp. 14.

23. Calvi, J. C. “Industria de la música en España”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Vol. 15, No. 2, 2006. [Consultado por última vez, 28/12/2013]

de no autorizar nada que pudiera competir en el mismo nicho que la composición original. Imaginemos, un artista de una compañía que utiliza una o varias obras que tiene una empresa rival para crear una canción que luche en el mismo mercado que las piezas de donde extrae las muestras, convirtiéndose en una competidora que ha nacido de sus propios recursos. Para evitar ésto las grandes corporaciones pueden negar las autorizaciones a todos los proyectos de autores que no pertenezcan a sus filas, generándose un principio de exclusión por relación contractual. Aunque comportamientos como los que describimos hagan más difícil el desarrollo de estas composiciones, son actuaciones que están al amparo de la actividad negocial, no violándose ningún precepto de la Ley de Libre Competencia o de la LPI por ejercer este control sobre el mercado. Si bien, en el caso de que fuese una actividad coordinada y emprendida metódicamente cabría preguntarse si existe abuso del derecho de autorización de las transformaciones.

Segundo, las compañías también pueden utilizar el control sobre el acceso a las obras no para evitar la aparición de creaciones rivales, sino, para evitar que surjan composiciones remezcladas que constituyan una crítica frente a la obra original o cualquiera de los intereses o valores particulares que pudieran tener. Kyrou nos da un ejemplo, nos referimos al caso de un artista llamado John Oswald que en 1989 publicó *Plunderphonics*, la cual utilizaba los fragmentos extraídos de los principales éxitos de las mayores estrellas de las discográficas, como *Madona*, *Metallica* o *The Beatles*, para establecer una crítica sobre la frivolidad del mercado y la falta de autenticidad de los trabajos de dichas estrellas. La compañía que los respalda-

ba, Sony, consiguió que se sacaran del circuito comercial y se destruyesen todos los álbumes de la tirada²⁴. De esta manera, las compañías pueden llegar a utilizar la Propiedad Intelectual para censurar la comunicación pública, con o sin ánimo de lucro, de composiciones basadas en el “sampleo”.

5. Funciones del *sampling*: identificación y crítica política

Tras ver estos dos condicionantes generales que emanan de la configuración del sistema de mercado que establece el legislador a través de los derechos de autor, es necesario ir más allá y preguntarse por las funciones sociales del *sampling*. Además de lo que hemos esbozado arriba, éstos serán los aspectos básicos que se empobrecen en favor de la explotación económica de los materiales culturales.

Como hemos resaltado, lo interesante de esta clase de cuestiones es la indagación sobre el estado de las nuevas posibilidades de creación y de transformación social. De la mano del avance de las tecnologías surgen herramientas que no estaban previstas, pero que suponen nuevos cauces para la expresión de la imaginación social por vías innovadoras. En el caso del *sampling*, al menos en sus inicios, éstas se usaron para la proposición de un discurso alternativo que escapaba de las fórmulas regladas.

24. Kyrou, A. “Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, pp. 75-85, 2004.

Sin duda una de las mayores potencialidades que puede tener el arte es la capacidad transformativa de la realidad, de derribar los muros de lo posible para atreverse a pensar más allá del dogma, para exponer imágenes del mundo diferente..., en suma, para replantear la propia existencia.

El caso de las obras remezcladas es interesante porque incide precisamente en esta característica. Al utilizar fragmentos de piezas se pueden construir significados que van más allá de lo que significan éstos de manera individualizada. La capacidad de trazar mayas de sentido que reinterpretan los diferentes materiales culturales posibilita la construcción de nuevos discursos, de denunciar promesas incumplidas o reflejar las propias injusticias del sistema. En un interesante artículo que editaba la Asociación de la Harvard Law Review se resalta como una de las principales razones por las que destacan las obras remezcladas es por la posibilidad de asociación y reutilización de los materiales culturales en el proceso creativo²⁵. De esta manera, el *sampling* es una técnica que ata las creaciones al contexto local desde el que surgen, son obras que pueden reformular las ideas para iluminar facetas que permanecían oscurecidas. En estos casos el arte tiene la capacidad de insertar a las clases populares en la historia, va más allá del mero espectáculo, el deleite contemplativo o el éxtasis místico, es una manera de interpretar el mundo²⁶. Así, lo puramente artístico no tiene sentido en sí mismo, sino

25. The Harvard Law Review Association (ed). "A New Spin on Music Sampling: A Case for Fair Pay", *Harvard Law Review*, Vol. 105, No. 3 pp. 726-744, 1992, pp. 727.

26. Herrera Flores, J. *El proceso cultural*, Aconcagua Libros, Sevilla, 2005, pp. 33.

que hay que integrarlo en el contexto de las relaciones donde se origina para poder entender y reinterpretar la concepción del mundo que heredamos²⁷. Por su propia naturaleza, el *sampling* puede funcionar para construir materiales culturales orientados por esta idea.

De todo lo que venimos diciendo se puede colegir que existen dos importantes campos de acción totalmente mediados por las imposiciones y restricciones del mercado cultural, en primer lugar, la propia denuncia del sistema mercantil como medida de lo artístico y la impugnación de los valores hegemónicos que surgen del mismo, y en segundo lugar, la crítica del discurso político.

Desde los inicios de la expansión de las técnicas de *sampling* por la irrupción del estándar *MIDI* y el abaratamiento del equipamiento técnico, surgieron artistas que visualizaron los impedimentos que emanaban del régimen de autorizaciones legales como una barrera para el propio arte. John Oswald, compositor e investigador musicológico, editó en 1985 un ensayo titulado *Pulderphonic, or Auido Piracy as Compositional Prerogative* en el que defendía la validez artística de las composiciones remezcladas como una forma de collage sonoro que permitía nuevas formas de expresión. Lo interesante es que el propio Oswald ya se sitúa en una zona problemática, delictiva cuanto menos, de esta forma posiciona la remezcla en los márgenes desde sus inicios. Además de por el trabajo que citamos en el apartado anterior, las ideas de Oswald nos conducen a la reflexión sobre el condicionamiento de la libre expresión artística por la fricción con el sistema mercantil. Esto no es algo exclusivo de un solo autor, es una

27. *Ibid.*, pp. 111.

idea que recorre la emergencia del campo, podríamos citar el grupo que fue el estandarte de este movimiento a mediados de los ochenta en Inglaterra como ejemplo de ello: *Copyright Liberation Front*. El nombre ya es toda una declaración de intenciones que no deja duda del calado de la posición que venimos comentando, la identificación del *copyright* como un frente de batalla implica una posición de lucha explícita que no se queda en el mero plano discursivo.

De hecho, mediante de una curiosa acción, se denunció lo poco adecuado que resulta el mercado para juzgar el arte, ya que además de poner trabas para las formas que no se ajustan al paradigma convencional, no entra en el valor creativo sino solo en el comercial. En 1988, bajo otro nombre, los dos integrantes del grupo se dedicaron hacer un tema altamente comercial traicionando todo lo que habían venido haciendo hasta la fecha. Cuando lo pusieron en circulación fue todo un éxito obteniendo el número uno de la lista de singles del Reino Unido, sin embargo, la crítica y sus seguidores reaccionaron de forma negativa. Sin embargo, la intención del dúo no era el propio tema sino la experiencia que plasmaron en un libro que siguió, el cual titularon *The Manual (How to Have a Number One the Easy Way)*, y en el realizaban un brutal crítica a la forma en la que actúan las grandes compañías. En palabras de uno de los autores, Bill Drummond, aseguraba que la verdadera intención del proyecto era: "*It was an excuse to say a lot of things I wanted to say about how the industry worked. It was an excuse to go out and say to people all they can say to themselves: If you want to do something, go and do it! Don't wait to be asked, don't wait for a record company to come and want to sign you or a mana-*

gement company. Just go and do it. Also, it was saying: If you wanna have number one...you can have it. It won't make you rich, it won't make you happy, but you can have it."²⁸. Esta concepción de la industria cómo algo negativo que más que nada limita es algo que aún pervive en los grupos más activistas del sector, el colectivo *The Orb* o *Future Sound of London* son alguno de los representantes más visibles.

Tammy Anderson en *Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture* hacía una interesante reflexión sobre la relación entre música electrónica y el mercado cultural. Señala que es posible observar como la introducción de los vectores comerciales han ido debilitando poco a poco la creación y la propia libertad de expresión, en cuanto a las obras remezcladas, haciendo que un escenario en origen alternativo y crítico vaya virando hacia lo convencional²⁹. Además de lo que hemos indicado sobre el propio control de las obras mediante el uso como barrera de las facultades del derecho de autor, Anderson señala otro mecanismo de convencionalización que trajo la comercialización. Señala como en los inicios existían una gran cantidad de creadores que convivían en un mismo plano de intercambio e interacción. Sin embargo, la constitución de un *star-system* implicó la creación de profundas brechas entre los que se convirtieron en profesionales, es

28. Extraído de una entrevista concedida por Drummond a la radio nacional noruega, para ver una transcripción de la misma ver: <http://www.libraryofmu.org/display-resource.php?id=521> [Consultado por última vez, 28/12/2013]

29. Anderson, Tammy L. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture", *Sociological Forum*, Vol. 24, No. 2, pp. 307-336, 2009, pp. 309-310.

decir, que volcaban todos sus esfuerzos en satisfacer las condiciones que el mercado ponía, y los no profesionales que seguían firmes a la inclinación crítica inicial³⁰. A su vez, esto trajo consigo un profundo debilitamiento del ethos del campo, de grupos conectados por un imaginario cultural alternativo y de denuncia se pasa a otro de *pizza and profit*³¹.

A parte de esta lucha, una de las dimensiones más importantes de las obras remezcladas es la reformulación del discurso político. En un interesantísimo artículo titulado *Political Video Mashups as Allegories of Citizen Empowerment*, los investigadores Richard Edwards y Chuck Tryon estudiaban las capacidades de la remezcla de videos para generar corrientes de acción y resignificación alternativas en base a los materiales de los medios de comunicación de masas y los producidos por los diferentes aparatos de los partidos. En palabras de los autores el mecanismo epistémico que permite la crítica sería el siguiente: “*mashups are montages that create new meanings through the collision of two or more dialectically rich images. Mashups produce meaning via the collision of two or more texts, typically one text that is associated with the political realm (political speeches, Congressional testimony) and another taken from popular culture (pop songs, movies, TV shows).*”³²

Siguiendo a estos dos autores podríamos concretar en tres las funciones de la remezcla cuando observamos las composi-

ciones que se hacen en el sentido crítico que estamos resaltando³³:

- a) Representan alegorías del empoderamiento ciudadano. La irrupción de Internet y los avances de las tecnologías ponen en manos de la ciudadanía herramientas para la contestación y resignificación del discurso hegemónico que antes estaban concentradas en muy pocos agentes, los grandes medios de masas. La interconexión y las posibilidades de difusión de mensajes que provienen de actores diferentes de los grandes medios permite un enriquecimiento del debate público que refresca las democracias, y al mismo tiempo, lo libera de las cadenas del oligopolio comunicativo de las grandes corporaciones³⁴.
- b) Avanzan nuevas narrativas políticas mediante la promoción del subtexto. Al superponer los diferentes mensajes que entran los fragmentos y el nuevo contexto en el que se imbrican se promociona una lectura del texto totalmente nueva. Un ejemplo de esto lo tenemos en una de las primeras composiciones de Kopyright Liberation Front, *All you need is love*. Realizado en la mitad de la década de los ochenta, en plena emergencia del SIDA como pandemia global, el grupo utilizó esta popular canción de The Beatles y secuencias de las campañas de prevención de la enfermedad por su visión sesgada

30. *Ibid.*, pp. 320.

31. *Ibid.*, pp.321.

32. Edwards, R. & Tryon, C.. “Political video mashups as allegories of citizen empowerment”, *First Monday*, oct. 2009. Disponible: <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2617/2305>>. [Consultado por última vez: 28/12/13]

33. *Ibid.*

34. Como referencia al oligopolio de las comunicaciones resulta interesante el estudio que realiza Vincent Mosco para el caso de los Estados Unidos en: Mosco, V. *The political economy of communication*, SAGE Publication Ltd, London, 1996. También resulta de gran apoyo el trabajo de Manuel Castell en: Castells, M. *Comunicación y poder*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009.

para hacer una canción. Al relacionar estos dos textos culturales se ponía de manifiesto la labor de ideologización de los medios antes que el deseo real de prevención. Con una base irónica, se utiliza la propia campaña para volverla contra sí misma, el subtexto, la resignificación o la denuncia de los sesgos que emanan de las obras remezcladas permiten un tipo de cauce para la expresión crítica de la imaginación social de una manera innovadora y directa.

- c) Supone una forma de activismo diferente, en el sentido de que tiene la capacidad para incentivar la creatividad de otros autores, que siguiendo la idea de reutilización que comporta la lógica de la obra remezclada, continúan el trabajo que se ha empezado mediante nuevas aportaciones a la crítica. Edwards y Tryon estipulan que existe otra razón además de la tendencia a la reutilización, incluso más poderosa que ésta. Por la propia forma de la remezcla, esos espacios discursivos que crea nunca están definidos del todo, están contruidos en base a la interpretación de los procesos culturales por lo que solo pueden abrir zonas de debate.

Además de estas tres, las obras remezcladas cumplirían una cuarta función adicional en relación a su capacidad de auto-representación, la cual tenía una gran importancia para las primeras músicas "sampleadas" que provenían de estratos marginales. Como reconoce Anderson, en el primigenio contexto de la música electrónica la relación de los participantes iba más allá del deleite, se daban verdaderas relaciones de identidad. En estos espacios, la remezcla hacía posible la apropiación de los textos culturales del mainstream para resituarlos en lo local, donde estaba creciendo esta nueva forma de

expresión³⁵. Para ilustrar esto podríamos observar un par casos referidos a dos poblaciones minoritarias en los Estados Unidos durante la década de los ochenta. En primer lugar, el caso del "rap" resulta paradigmático pues, aunque hoy en día es un estilo que ha quedado fagocitado por las grandes compañías nació siendo un grito que denunciaba las desigualdades sociales que padecía la población negra³⁶. Además de la fuerza de las líricas, las técnicas de sampleo fueron algo que marcó el carácter subversivo que era utilizado por los cantantes. Continuamente se utilizaban fragmentos de diálogos de películas o programas de radios para mezclarlos y transformarlos en un mensaje diferente. Ejemplos de este tipo de usos existen por decenas, por citar uno, la introducción del tema *By the Time I Get to Arizona* del combativo grupo *Public Enemy* es una buena muestra. Esto permitía la reconstrucción de una identidad marginalizada mediante el uso de los dispositivos que habían sido utilizados para su minorización, lo cual supone una importante arma a nivel de la lucha de los imaginarios.

También es interesante, aunque bastante menos conocido, cómo las obras remezcladas fueron utilizadas por la población migrada desde la India a EEUU. Analizado por Suniana Maira en *Identity Dub: The Paradoxes of an Indian American Youth Subculture (New York Mix)*, la autora sostiene la importancia de esta técnica en relación a la conciliación de las identi-

35. Anderson, T. L. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture", *Sociological Forum*, Vol. 24, No. 2, pp. 307-336, Junio, 2009, pp. 308.

36- Shusterman, R. "Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism, and other Issues in the House", *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1, pp. 150-158, 1995, pp. 154.

dades en el caso de los estratos de menos edad de las poblaciones migradas. Maira entiende que en los ochenta los jóvenes indios que provenían de este grupo social se hallaban en una encrucijada representada por los pocos referentes culturales que existían en la cultura americana para ellos. Señala cómo los jóvenes latinos, negros o blancos los tenían, en cuanto al terreno musical, en los estilos caribeños, el rap o el rock, sin embargo, los jóvenes hindúes no encontraban una ascendencia cultural propia en ninguno de éstos. Ante la perspectiva de dejar que su identidad se diluyera en un proceso de aculturación, las técnicas de la remezcla permitieron apropiarse de esos estilos pero introduciendo un matiz diferente que los hacía propios³⁷.

Lo interesante del *sampling* es que es una técnica de hibridación a la se puede acceder de una forma barata y que permite, a su vez, que en situaciones como ésta donde se encuentran personas con diferentes raíces culturales en un espacio que no les ofrece un nicho propio se auto-visualicen y reinterpreten mediante la mezcla de los diferentes textos culturales que conforman su identidad. Los jóvenes que procedían de padres que habían sido migrantes tenían dos vías de conformación, la americana y la hindú, sin embargo, la propia epistemología de las obras remezcladas no los hacían tener que elegir entre una de las dos³⁸. Esta identidad surgida del cruce quedaba fijada en canciones que se hicieron muy populares en las fiestas y bares de este colectivo, dotándolos de símbolos culturales que no venían

37. Maira, S. "Identity Dub: The Paradoxes of an Indian American Youth Subculture (New York Mix)." *Cultural Anthropology*, Vol. 14, no. 1, pp 29-60, 1999, pp. 36.

38. *Ibid.*, pp. 38.

impuestos, sino que ellos mismos se los construyeron.

6. Conclusiones

Por todo lo expuesto podemos ver que el ideal de composición que subyace bajo el *sampling* no convive muy bien con el actual mercado musical. Por la extensión del sistema de Derechos de Autor, el ámbito del *sampling* se ve cada vez más reducido. La consecuencia es que un mayor número de compositores adoptan una estrategia de autoprotección como la de Norman Cook, lo que escamotea la posibilidad crítica de las obras "sampleadas", la cual forma parte de la identidad primigenia de este género.

Podríamos fijar dos intereses básicos de los Derechos de Autor, por un lado, el principal cometido es proveer de un sistema que estimule la creación y la mejora de los conocimientos, en concreto, el nuestro se centra en ofrecer la explotación económica de las creaciones mediante las diversas facultades de explotación que concede la Ley. Pero, por otro lado, también se debe de cumplir con la tarea de asegurar que las obras protegidas no acaben perdiéndose, quedando fuera del alcance del público³⁹, permitir la maximización de las posibilidades de libre expresión para enriquecer el debate democrático. Pero, incluso, a nivel meramente económico, en el caso de la obras huérfanas, la revitalización que puede implicar el uso de un tema *perdido* en una mezcla nueva puede reforzar este segundo propósito de los Derechos de Autor, sin embargo, el posible efecto positivo se ve

39. Boyle, J. *Orphan works. Analysis and proposal*, Durham, Center of the Study of the Public Domain. Duke Law School, 2005, pp. 3.

cada vez más dificultado. Así, se acaba generando una consecuencia perniciosa en el sistema que logra lo contrario de lo que se espera de él, ya no actúa en persecución de la promoción del conocimiento y la creatividad, sino en sentido contrario, estrangula toda energía social que suponga un perjuicio para los grandes conglomerados del negocio musical.

Por último, me gustaría expresar alguna de las posibles soluciones que podríamos utilizar. Las agruparemos en dos conjuntos: radicales y moderadas. En las radicales podríamos ver la solución que propone Kyrou de hacer que toda la música se publique bajo licencias copyleft. También, podríamos proponer la aplicación extensiva del artículo 39⁴⁰, que regula la parodia, para evitar las autorizaciones necesarias del Derecho de Transformación y de Integridad. Aunque no todas las obras remezcladas sean parodias, sí que podríamos entender que comparten el mismo fundamento para su exclusión, es decir, no entorpecer los posibles desarrollos de la creatividad y garantizar una mayor libertad de expresión. Por otra parte, podríamos proponer una solución más moderada que no implicase un cambio estructural en el sistema de derechos, constituida por la asunción de dos medidas: a) primero, siguiendo la línea de la propuesta de Boyle para las obras huérfanas, se podría constituir un registro público, obligatorio y gratuito para las obras, a fin de que hubiera una base de datos centralizada y hacer que las búsquedas de los titulares de los derechos fuesen más sencillas, baratas y rápidas; b) segundo, el establecimiento

40. LPI art. 39 'No será considerada transformación que exija consentimiento del autor la parodia de la obra divulgada, mientras no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor.'

de la autorización obligatoria por el pago de unas cantidades fijadas, siempre que la composición no causase menoscabo punible al autor, con lo que evitaríamos la posible censura que pudiesen practicar los detentadores de los derechos de transformación.

Sin duda, las soluciones radicales comportan una dificultad fáctica mayor y pueden resultar imposibles de practicar en el momento actual. Sin embargo, en la moderada podríamos encontrar una primera ordenación del sistema para hacerlo más inclusivo con las obras remezcladas. Estas dos pequeñas ideas, sobre las que haría falta un trabajo específico mucho mayor que este pequeño texto, representan proposiciones que ilustran posibles caminos para llevar a cabo una protección de las obras más inclusiva y balanceada. Pero, sin duda, la dificultad más grande a la que se enfrentan este tipo de propuestas es a la resistencia de las grandes compañías a ceder el control, casi omnímodo, que ejercen sobre el régimen de existencia de las obras en el espacio público.

Bibliografía

- Anderson, Tammy L. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture", *Sociological Forum*, Vol. 24, No. 2, pp. 307-336, 2009.
- Becker, C., Crawford R. y Miller, P. D.; "An Interview with Paul D. Miller a. k. a. Dj Spooky--That Subliminal Kid", *Art Journal*, Vol. 61, No. 1, 2002, 82-91 pp.
- Bercovitz Rodríguez-Cano, R.; *Manual de propiedad intelectual*, Tirant lo Blacnh, Valencia, 2006.
- Boyle, J.; *Orphan works. Analysis and proposal*, Durham, Center of the Study of the Public Domain. Duke Law School, 2005.

- Calvi, J. C. "Industria de la música en España". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Vol. 15, No. 2, 2006. [Documento en línea, consultado por última vez 28/12/13]. <http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.compos.org.br%2Fseer%2Findex.php%2Fcompos%2Farticle%2FviewFile%2F99%2F98&ct=j&q=concentracion%20de%20empresas%20en%20el%20mercado%20disco grafico&ei=TegiTtPFHZCWswbL2bmnAg&usq=AFQjCNGmbjjij6HunOCEJyIH6vFA0BnoPw&cad=rja>
- Castells, M. *Comunicación y poder*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2009.
- Eagleton, T. *La estética como ideología*, Trotta, Madrid, 2011.
- Edwards, R. & Tryon, C.. "Political video mashups as allegories of citizen empowerment", *First Monday*, oct. 2009. Disponible: <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2617/2305>>. [Consultado por última vez: 28/12/13].
- Halbwachs, M.; *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.
- Herrera Flores, J. *El proceso cultural*, Aconcagua Libros, Sevilla, 2005.
- Kyrou, A.; "Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico", en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, 75-85 pp.
- Goldstein, P.; *El copyright en la sociedad de la información*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante, 1999.
- Lessig, L.; *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2005.
- Lessig, L.; *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury Academic, Reino Unido, 2008.
- Levy, P.; *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Anthropos, Barcelona, 2007.
- Maira, S. "Identity Dub: The Paradoxes of an Indian American Youth Subculture (New York Mix)." *Cultural Anthropology*, Vol. 14, no. 1, pp 29-60, 1999.
- Mosco, V. *The political economy of communication*, SAGE Publication Ltd, London, 1996.
- Rifkin, J.; *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Paídos, Barcelona, 2009.
- Shusterman, R. "Rap Remix: Pragmatism, Postmodernism, and other Issues in the House", *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 1, pp. 150-158, 1995.
- The Harvard Law Review Association (ed), "A New Spin on Music Sampling: A Case for Fair Pay", *Harvard Law Review*, Vol. 105, No. 3, pp. 726-744, 1992.
- Wolkmer, A. C.; *Introducción al pensamiento jurídico crítico*, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma San Luís de Potosí, México, 2003.