



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ECONOMÍA

**La trascendencia de los derechos de autor en la economía
mexicana: Un estudio de caso de la industria musical.**

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Economía

PRESENTA :

Aranxa Tatiana Sánchez Mejía



DIRECTOR DE TESIS:
Dr. Juan Carlos Moreno Brid

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Honor a quien honor merece. Esta tesis de licenciatura y mi titulación como economista no podría ser posible sin el apoyo de mi familia, en especial el de mi mamá Adriana Mejía por demostrarme la valentía ante la vida y cumplir mis sueños, ella al igual que mi abuela y bisabuela han sido mujeres de lucha que, desde sus trincheras, han ganado muchas batallas. A mi hermana Zyannya Sánchez por su soporte e inspiración, pues, desde que era niña y por la diferencia de edades, siempre quise ser tan exitosa como ella en su ámbito; a mi papá Agustín Sánchez por la paciencia (espero estés orgulloso de mí donde sea que estés) y a mi hermano Rolando Sánchez que me introdujo al mundo de la música y, en particular, de algunas bandas que actualmente son las que han exigido cambios en la industria musical.

También quiero agradecer a la UNAM por haberme acogido desde que estudiaba la preparatoria (orgullosamente EPN #6) donde hice grandes amigas, gracias por seguir enseñándome Casandra, Fátima y Susana. Además en la Universidad pude conocer a docentes tan apasionados y ejemplos a seguir en la vida como Gerardo Esquivel con quien comparto muchas batallas de política pública, a Jaime Ros que me enseñó a iniciarme en la academia siendo su ayudante de investigación con una disciplina ejemplar y a Moreno Brid que desde su llegada a la Universidad me permitió ser su primera ayudante de investigación y su primera tesista de licenciatura.

Igualmente quisiera agradecer a Laura Vázquez, Leonel Corona y Monika Meireles por darme excelentes clases y permitirme experimentar temas de economía cultural dentro de sus cursos. Afortunadamente, me encontré con personas que también estuvieron interesadas en los mismos temas que yo y haber creado el Grupo de Economía y Cultura UNAM me ayudó bastante a profundizar en dicha materia.

Mi paso por la Facultad de Economía no hubiera sido tan satisfactoria sin la amistad de (va por orden alfabético) Beto, Brenda, Dany, Jordi, Karla, Kenny, Misael, Osvaldo, Samuel, Víctor, Yess y Yuri. Otra suerte que he tenido fue conocer a personas de Democracia Deliberada, que me enseñaron a tener un pensamiento más crítico respecto a diversos temas y a proponer principios de políticas públicas, sobretodo quiero agradecer a Luis Monroy y a Diego

Castañeda que me compartieron varios *papers* y me guiaron en algunos temas de esta tesis.

Indudablemente, este trabajo tampoco hubiera sido escrito sin las muchas tardes y noches de estudio en compañía de Pedro Burrola, gracias por el cariño y el impulso a estudiar nuevos temas económicos.

Por último (pero no menos importante) quiero agradecer a Luis Meneses por darme el último empujoncito a terminar este ciclo de mi vida y compartir el gusto por la música y las redes informáticas.

Índice general

Agradecimientos	2
Introducción	6
Antecedentes	6
Problema	12
Preguntas de investigación	14
Hipótesis	14
Estructura de la tesis	16
Capítulo 1. Nociones básicas de los derechos de autor	17
Los elementos centrales en el sistema de derechos de autor	17
Los derechos morales y patrimoniales	18
Los derechos conexos	34
Las reservas de derechos	36
Diferencia entre <i>copyright</i> y derechos de autor	37
Conclusiones	40
Capítulo 2. La institucionalidad de los derechos de autor en México	42
México y el régimen internacional de propiedad intelectual	43
Las dependencias encargadas de la protección de los derechos de autor en México	45
El Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR)	45
Las Sociedades de Gestión Colectiva	49
Unidad Especializada en Investigación de Delitos contra los Derechos de Autor y la Propiedad Industrial (UEIDDAPI) de la Procuraduría General de la República (PGR)	59
Los tratados comerciales internacionales y organismos multilaterales del comercio sobre las obras protegidas por los derechos de autor	61
La Ronda Uruguay del GAAT y su conversión al TRIPS de la OMC	62
El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)	65
¿La protección a los derechos de autor es algo que México debe considerar como una prioridad institucional?	71
La falta del conocimiento local: el rol del público en los derechos de autor	72
La escasez de dinamismo de los derechos de autor	75
Conclusiones	77
Capítulo 3. Las industrias culturales y su relación con los derechos de autor	79
Delimitando a las industrias culturales	79
La industria musical	81
La cadena de valor de la industria musical	85
La heterogeneidad estructural en la industria musical	91

Los cambios tecnológicos y su relación con la industria musical.....	96
¿Qué implica un cambio tecnológico en una economía en desarrollo?	96
<i>Peer to peer, Napster</i> y su impacto en los modelos de negocios para la industria musical.	99
Conclusiones	102
Conclusiones y recomendaciones de política pública.....	104
Conclusiones generales.....	104
Propuestas de Política Pública	107
Bibliografía	111

Introducción

Antecedentes

Los estudios de propiedad intelectual en la Economía suelen centrarse únicamente en las patentes; sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, mayormente en las últimas décadas de éste y todo el siglo XXI, el comercio de bienes y servicios culturales en el mundo ha tomado mayor envergadura. Este comercio está caracterizado por la legislación de derechos de autor (especialmente patrimoniales) y por ser producidos por las llamadas «industrias culturales».

Acorde a la definición de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI, 2018):

la propiedad intelectual se relaciona con las creaciones de la mente: invenciones, obras literarias y artísticas, así como símbolos, nombres e imágenes utilizados en el comercio. La propiedad intelectual se divide en dos categorías: La propiedad industrial, que abarca las patentes de invención, las marcas, los diseños industriales y las indicaciones geográficas. El derecho de autor, que abarca las obras literarias (por ejemplo, las novelas, los poemas y las obras de teatro), las películas, la música, las obras artísticas (por ejemplo, dibujos, pinturas, fotografías y esculturas) y los diseños arquitectónicos. Los derechos conexos al derecho de autor son los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes sobre sus interpretaciones o ejecuciones, los de los productores de fonogramas sobre sus grabaciones y los de los organismos de radiodifusión respecto de sus programas de radio y televisión (p.2).

Por otra parte, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés) define a los bienes y servicios culturales como “Actividades, bienes y servicios que encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden ser un fin en sí mismas o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales” (UNESCO, 2018).

Además, la importancia del comercio de estos bienes y servicios culturales queda demostrada en un reporte de la UNESCO titulado "*The globalization of cultural trade: a shift in consumption. International flows of cultural good and services 2004-2013*", se analiza el comercio internacional de bienes y servicios culturales, es decir, las importaciones y exportaciones mundiales enmarcadas dentro de la música, los videojuegos, las artes escénicas, cine y video, fotografía, las bellas artes, las artesanías, los servicios de arquitectura, los servicios de publicidad, los servicios de diseño, los museos, la educación cultural, el patrimonio natural, el turismo y los deportes.

En el reporte anteriormente mencionado, para el año 2013 el comercio internacional de bienes culturales representó 190, 500, 000,000 de dólares corrientes, que casi duplica al comercio referido en 2004 que fue de 108, 400, 000,000 de dólares corrientes. En promedio, las exportaciones de bienes culturales para 2013 representaron el 1.22% de todas las exportaciones en el mundo (UNESCO, 2016, p.15).

Así mismo, en este informe se menciona que la crisis afectó de manera más negativa a las exportaciones totales que a las exportaciones de bienes culturales, debido a que las exportaciones totales durante 2008-2009, decrecieron 22.4% mientras que las exportaciones de bienes culturales sólo un 13.5%; sin embargo, la recuperación en el comercio internacional es diferenciado para el caso de las exportaciones totales y las exportaciones de bienes culturales, pues en el caso de las exportaciones totales tuvieron una recuperación mayor que la de exportaciones de bienes culturales. Lo anterior, tal como se explica en el reporte, se debe a que las exportaciones totales están determinadas en mayor parte por lo países de altos y medianos ingresos y ellos mantuvieron estático su consumo exterior de bienes y servicios culturales. Además los países emergentes del BRIC (Brasil, Rusia, India y China), con énfasis en China, jugaron un papel determinante en las exportaciones totales mundiales (UNESCO, 2016).

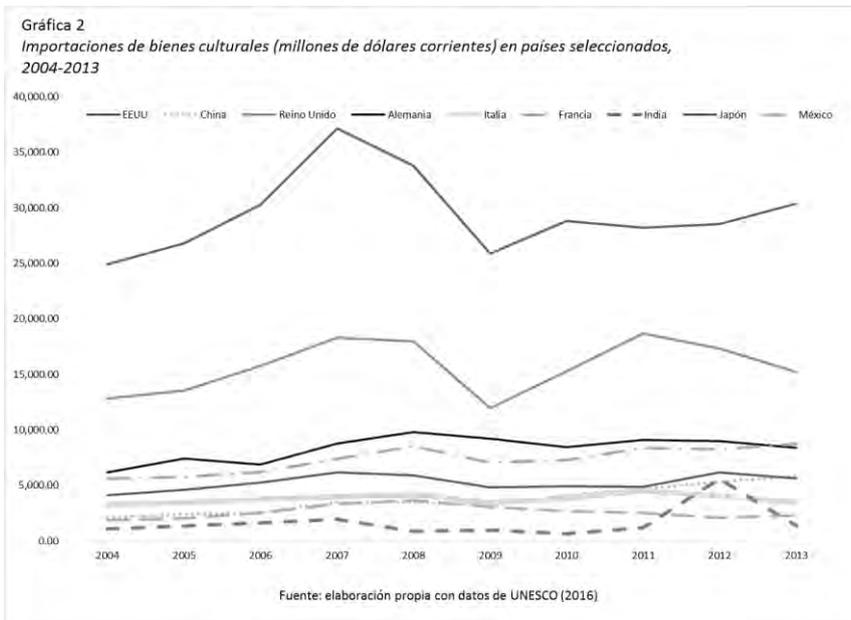
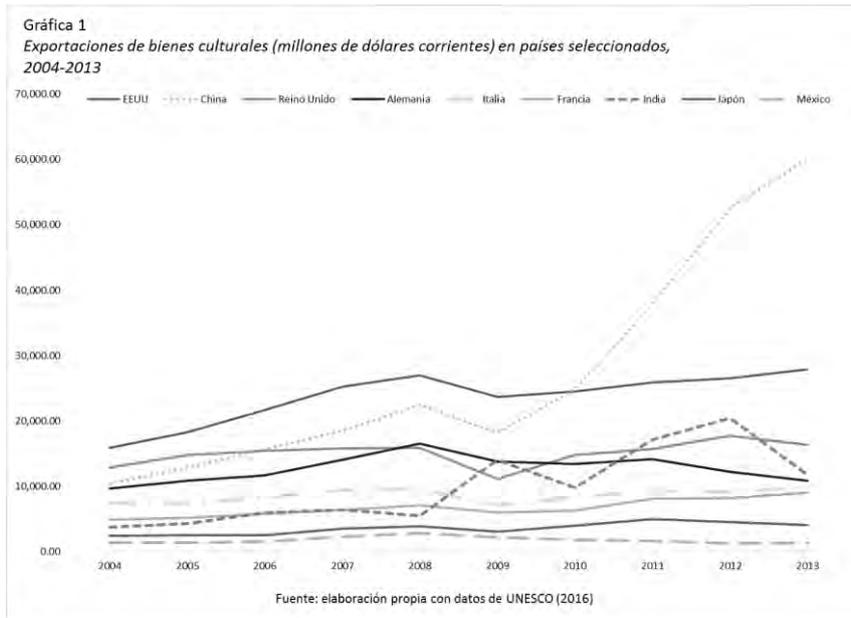
La producción detrás de este comercio internacional de bienes y servicios, está caracterizada (comúnmente) por el comercio intra-firma, entendido como el "comercio que se realiza al interior de empresas que están bajo la misma estructura organizacional y de propiedad del capital entre matrices y filiales o

subsidiarias, o entre las filiales/subsidiarias. Este comercio puede estar estructurado en forma vertical u horizontal” (Durán & Ventura-Dias, 2003). En el caso particular de los bienes y servicios culturales, estos son producidos por las industrias culturales, definidas por la UNESCO como “aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (UNESCO, 2017).

A pesar de existir estadística internacional sobre el valor agregado en cada eslabón de múltiples sectores de la economía de cada país desde 2005, no es el caso de los bienes y servicios culturales; esto debido a que la metodología utilizada no permite un análisis relevante con los datos¹. Sin embargo, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI, 2014) indica que el promedio de la contribución de las industrias culturales al PIB de cada país miembro es de 5.18%, los datos mostrados en ese estudio sólo hacen un acercamiento sobre la importancia de los derechos de autor en el comercio internacional de bienes y servicios culturales, empero no detalla en una relación de flujos transfronterizos.

Por otra parte, volviendo a las industrias culturales, éstas se encuentran distribuidas en distintas partes del mundo, sin embargo la integración vertical y horizontal de su cadena de valor repercute en diferentes niveles de importancia en el comercio internacional de estos bienes y servicios entre las diferentes economías. Así podemos notar, en la siguiente gráfica, la disparidad entre algunos países seleccionados del mundo y su rol en el comercio internacional de bienes y servicios culturales.

¹ Se trata de TiVa (trade in Value-Added), una iniciativa de la OMC-OCDE para medir el valor agregado de cada país en cadenas de valor de ciertos sectores productivos, se puede acceder mediante este link http://stats.oecd.org/Index.aspx?DataSetCode=TIVA_2016_C1



Para el caso de México como parte de una región como lo es América Latina, se pueden apreciar en los siguientes cuadros que, a pesar de no ser la zona con mayor comercio como Norteamérica y Europa central, sí ocupa un lugar intermedio con exportaciones que para el periodo empiezan en 2,222.1 millones de dólares corrientes y en el año 2013 asciende a 2,644.4 millones de dólares corrientes.

Tabla 1

Exportaciones de bienes culturales (millones de dólares corrientes) por regiones del mundo

Región\Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Mundo	108,433.00	119,980.00	134,519.00	154,400.00	172,582.00	149,243.00	165,673.00	200,165.00	214,093.00	212,798.00
Norteamérica y Europa	74,838.40	81,490.90	89,551.40	100,412.60	109,520.30	88,979.30	95,949.50	106,154.70	103,516.90	104,438.20
Asia del este y del sur	28,095.40	31,672.10	37,212.90	42,213.10	48,302.00	51,826.30	61,450.30	84,454.20	100,931.00	96,762.00
Latinoamérica	2,222.10	2,356.90	33,358.00	4,378.80	5,025.20	3,870.00	3,247.80	3,239.50	2,397.10	2,644.40
Asia central y Europa del este	1,684.80	2,059.80	2,257.60	2,894.50	3,200.80	2,337.50	2,702.40	3,328.70	4,266.90	5,725.70
Estados árabes	642.10	1,368.70	889.00	2,990.50	5,046.60	1,192.50	1,115.70	1,307.50	1,413.10	1,651.20
El Pacífico	667.30	673.40	781.70	837.30	851.50	714.10	791.10	1,230.20	1,085.80	961.50
África subsahariana	279.20	326.60	424.40	634.50	582.50	281.80	384.20	422.30	426.60	574.70
El Caribe	13.60	32.10	65.90	38.40	53.00	41.50	32.20	28.00	55.40	39.90

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO(2016)

En la misma situación se encuentran las importaciones por región, predominando la zona de Norteamérica y Europa, seguida de Asia del Este y del sur y en tercer lugar América Latina con 2,962.1 millones de dólares corrientes y en el año 2013 con 5,790.2 millones de dólares corrientes. Así en conclusión si comparamos las exportaciones versus las importaciones, América Latina tiene un déficit en el comercio de bienes culturales.

Tabla 2

Importaciones de bienes culturales (millones de dólares corrientes) por regiones del mundo

Región\Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Mundo	110,763.50	125,036.50	135,161.30	169,522.90	181,877.70	141,631.30	158,414.80	173,225.70	172,859.70	168,316.90
Norteamérica y Europa	81,978.30	88,202.60	96,111.50	115,566.50	120,869.80	96,738.70	106,233.80	112,526.00	105,489.70	103,876.50
Asia del este y del sur	19,322.40	21,918.20	25,324.10	31,731.90	34,464.30	28,386.80	34,080.40	41,377.40	49,470.10	43,881.20
Latinoamérica	2,962.10	3,476.60	4,766.40	6,272.10	7,583.70	6,493.90	6,441.90	6,927.20	5,876.50	5,790.20
Asia central y Europa del este	2,700.10	2,772.00	2,861.80	3,505.50	4,003.10	3,635.60	3,794.90	4,088.10	3,737.50	3,402.50
Estados árabes	1,549.60	1,880.30	2,170.60	3,037.60	3,854.90	3,030.00	3,306.10	3,801.40	3,923.40	4,590.50
El Pacífico	1,221.90	5,359.70	2,075.00	7,627.30	9,133.00	1,630.00	2,600.90	2,452.80	2,602.90	5,056.20
África subsahariana	876.70	1,129.20	1,542.60	1,491.10	1,579.00	1,439.60	1,646.20	1,772.60	1,502.50	1,467.50
El Caribe	152.30	297.80	309.20	290.90	389.70	276.50	310.60	280.30	257.00	252.20

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO(2016)

Otra manera de expresar los resultados es por niveles de ingreso, México pertenece a los ingresos medios altos. En los siguientes cuadros se puede observar que tanto las exportaciones como las importaciones ascienden a medida que el nivel de ingreso de los países lo hacen, por lo que existe una relación directa entre el nivel de ingreso de un país y su producción y consumo de bienes culturales.

Tabla 3

Exportaciones de bienes culturales (millones de dólares corrientes) por niveles de ingresos de países

Nivel de ingreso\Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Alto	86,946.70	94,176.70	102,294.00	116,033.60	129,184.10	103,181.30	113,253.80	125,993.00	123,567.70	123,307.80
Medio alto	17,217.10	20,893.60	25,458.20	30,459.10	36,014.70	29,184.50	37,301.00	51,787.70	66,074.00	74,759.50
Medio bajo	4,208.00	4,822.10	6,686.00	7,747.50	7,242.70	16,736.70	15,012.80	22,302.30	24,394.30	14,628.10
Bajo	71.10	88.00	80.60	159.60	140.40	140.50	105.60	82.20	56.70	102.00
Total	108,443.00	119,980.00	134,519.00	154,400.00	172,582.00	149,243.00	165,673.00	200,165.00	214,093.00	212,798.00

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO (2016)

Tabla 4

Importaciones de bienes culturales (millones de dólares corrientes) por niveles de ingresos de países

Nivel de ingreso\ Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Alto	99,232.00	111,077.00	118,462.00	149,142.00	159,850.00	122,427.00	136,589.00	148,280.00	145,488.00	143,274.00
Medio alto	8,840.00	10,310.00	12,276.00	15,068.00	17,056.00	14,568.00	16,167.00	18,034.00	16,689.00	18,250.00
Medio bajo	2,108.00	2,870.00	3,497.00	4,531.00	3,827.00	3,830.00	4,621.00	5,634.00	9,670.00	5,480.00
Bajo	584.00	779.00	926.00	781.00	1,145.00	807.00	1,038.00	1,278.00	1,013.00	1,313.00
Total	110,763.00	125,036.00	135,161.00	169,523.00	181,878.00	141,631.00	158,415.00	173,226.00	172,860.00	168,317.00

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO (2016)

De manera más desagregada, si se ubicara sólo a México y en una disciplina en específico dentro del comercio internacional de bienes y servicios culturales, como lo es la música; se puede observar en los siguientes cuadros que éste forma parte de los 20 países top tanto en exportaciones como en importaciones de performance y eventos de celebración que incluye a las artes escénicas, música y festivales.

Tabla 5

Top 20 de países exportadores de performance y eventos de celebración (artes escénicas, música, festivales)

País\ Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Alemania	4,099.50	4,882.40	4,846.50	5,753.20	6,103.00	5,484.80	5,806.10	5,086.10	4,562.80	3,936.40
EEUU	3,773.80	4,088.70	4,103.50	3,780.00	4,158.90	3,696.30	3,820.40	387.30	3,580.10	3,312.40
China	941.40	989.30	1,045.00	1,797.60	2,044.30	1,784.70	1,967.80	2,289.80	2,024.20	2,017.10
Singapur	1,784.30	1,760.80	1,938.70	1,022.60	1,111.70	1,244.80	2,247.60	2,297.30	2,141.90	1,435.60
Austria	1,338.00	1,493.60	1,396.30	1,553.30	1,632.20	1,402.80	1,586.50	1,591.80	1,181.80	1,221.20
Países Bajos	2,137.00	2,253.70	2,051.80	1,947.40	2,208.70	1,541.60	1,500.00	1,651.10	1,305.20	1,191.90
Japón	1,088.70	1,149.60	1,020.10	1,373.80	1,617.10	1,255.50	1,371.90	120.90	1,186.20	113.10
Reino Unido	2,104.70	2,727.90	2,716.30	184.00	1,666.00	82.40	1,475.20	1,256.50	857.60	916.00
Irlanda	2,056.00	2,081.00	2,055.00	1,551.90	1,581.90	1,083.50	962.00	1,169.30	904.80	866.90
Francia	1,095.60	1,102.20	1,139.00	1,096.00	1,090.00	1,003.70	1,129.60	1,093.90	899.60	849.70
Suecia	623.10	611.30	713.90	730.40	1,148.10	1,040.80	828.70	836.30	821.90	605.50
República Checa	162.50	303.30	461.50	532.30	716.80	528.60	653.20	873.30	742.60	588.70
Polonia	182.20	194.50	275.40	359.30	329.20	252.30	521.50	520.30	487.20	518.30
Indonesia	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	398.40	464.50	484.30	478.80
México	327.30	290.70	321.70	160.20	410.80	304.10	348.60	414.70	273.40	370.40
Corea del Sur	397.00	356.00	299.10	210.80	202.00	185.00	224.90	245.10	261.90	254.50
Italia	311.90	329.90	341.30	301.00	295.00	255.60	261.60	298.10	243.10	208.70
Canadá	511.40	544.40	458.20	449.20	366.50	309.60	323.80	278.50	230.00	193.00
Bélgica	608.10	660.50	691.90	757.00	770.10	595.40	304.80	298.30	200.30	176.80
Suiza	335.40	282.70	286.60	240.60	255.80	223.00	228.60	224.10	187.30	173.80

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO (2016)

Tabla 6

Top 20 de países importadores de performance y eventos de celebración (artes escénicas, música, festivales)

País\Año	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Alemania	2,300.10	3,220.83	2,896.36	3,261.54	3,224.83	3,016.14	3,114.33	3,113.86	2,728.33	2,583.73
China	151.77	1,262.16	1,185.49	1,621.30	1,716.53	1,678.94	2,254.68	2,509.57	2,542.84	2,079.53
EEUU	2,966.88	3,025.99	2,628.58	3,413.30	3,088.72	2,359.32	2,540.16	2,546.29	1,945.20	1,870.46
Reino Unido	2,548.03	2,754.30	2,775.97	399.30	2,767.51	278.90	2,212.84	2,106.40	1,667.62	1,719.14
Francia	1,730.93	1,726.80	1,784.23	1,890.86	2,066.24	1,725.95	1,741.92	1,839.11	1,533.13	1,552.85
Canadá	1,541.67	1,497.12	1,499.60	1,602.90	1,988.81	1,604.67	1,681.53	1,628.48	1,495.12	1,363.94
Japón	1,185.80	1,173.07	1,202.52	1,352.29	1,293.28	1,166.07	1,264.77	1,382.17	1,125.90	985.70
Países Bajos	1,097.95	1,094.28	112.98	1,228.13	1,369.81	1,142.22	1,165.75	1,464.01	904.95	746.32
Austria	702.70	727.66	815.91	952.65	1,088.37	964.65	892.67	927.14	842.59	745.71
Corea del Su	590.45	716.20	804.84	682.85	734.65	551.39	589.76	630.25	653.63	707.99
Italia	1,540.02	1,576.42	1,657.95	1,317.67	1,348.90	1,019.20	964.26	1,019.53	755.71	704.90
Suiza	919.97	839.75	776.50	890.58	1,011.89	811.70	790.67	750.59	642.00	540.31
Bélgica	1,002.29	959.03	1,012.43	1,090.00	1,256.63	930.63	677.39	660.46	538.39	499.56
Hong Kong	426.01	457.48	583.04	620.25	624.60	557.99	560.54	632.83	612.28	496.96
Australia	640.93	686.89	636.27	789.02	776.18	689.72	721.74	724.65	567.99	496.23
Suecia	630.74	673.29	684.68	737.78	873.81	679.98	663.36	687.38	542.58	441.08
México	389.09	383.84	462.46	205.29	546.30	498.80	563.75	613.69	300.01	408.80
Rusia	90.90	67.46	94.43	166.63	338.80	202.17	275.04	342.25	286.39	370.67
España	929.36	840.63	912.94	621.20	583.71	440.37	472.00	479.53	335.35	331.45
Suiza	376.91	427.47	461.90	532.50	567.55	484.43	482.23	460.04	389.71	326.50

Fuente: elaboración propia con datos de UNESCO (2016)

Por lo anteriormente explicado se puede constatar que el comercio internacional de bienes y servicios culturales es una actividad en auge y con un potencial de explotación de saberse regular adecuadamente. De tal manera que este trabajo de investigación se propone exponer la evolución de la institucionalidad de la propiedad intelectual: derechos de autor (en específico) en México y profundizar en un conjunto de actividades que se desprenden del uso de los mismos como es el sector musical.

Problema

El tema de este proyecto de investigación serán los derechos de autor como parte elemental del mercado de bienes y servicios culturales, en específico de las actividades musicales. Los derechos de autor se desarrollarán divididos en derechos morales y derechos patrimoniales; con mayor énfasis en los segundos por tratarse del tiempo de explotación monopólica de la obra por parte del autor, ser generadores de ingresos para todos los agentes involucrados en la cadena de valor y determinar el tipo de acceso por parte de los consumidores finales. Además se hará un estudio de caso de la industria musical, comprendiéndola como un segmento del mercado que es determinado, parcialmente, por las regulaciones de los derechos de autor.

Este tipo de estudio es relevante para la Economía en la medida en que las industrias culturales han modificado la forma de producir, distribuir y consumir las obras de arte; generando nuevos agentes en el entramado que ocasionan

relaciones más complejas entre el Arte y la Economía. Además en un contexto donde la tendencia del pensamiento económico sobre el desarrollo es hacia cumplir derechos humanos, el estudiar a las industrias culturales se debe procurar no sólo indagar sobre su impacto en el crecimiento económico sino también el acceso a los bienes y servicios culturales como parte del desarrollo social (Neef, 1993, p. 59).

El problema que se estudia en este proyecto de investigación es si los derechos de autor funcionan como incentivos a la creatividad, ergo a la producción y comercio de obras artísticas; además del efecto de los derechos de autor en el acceso a los bienes y servicios culturales por parte de los consumidores finales en un país en desarrollo como México, sobre un sector musical desde mitades del siglo XX a inicios del siglo XXI. Este problema de investigación surge al reflexionar sobre la facilidad de acceso que existe de consumir bienes y servicios culturales en la Ciudad de México, al preguntarse sobre las condiciones que ocasionaron esta situación en la actualidad (concentración económica, nivel de ingresos del estado respecto a otras entidades federativas, política cultural estatal en conjunto con la nacional), al indagar respecto a la forma de producir, distribuir y consumir las obras de arte y el impacto del internet en las nuevas generaciones (nacidas después de 1990), de las cuales soy perteneciente.

Estudios sobre los derechos de autor en la Economía se han hecho desde diferentes enfoques, mayoritariamente neoinstitucionalistas, donde se estudia la relación de la propiedad intelectual como incentivos o barreras para el desarrollo económico (Chang, 2011; Rodrik, 2014). Otro enfoque utilizado ha sido el de la historia económica, donde se presenta el surgimiento de la propiedad intelectual como pilar de la tercera revolución industrial (Hamelink, 1980) y con una expansión en las sociedades pos-industriales con la economía del conocimiento (OCDE, 1996).

Adicionalmente, un siguiente enfoque es donde se presenta a los derechos de autor como característica principal de los bienes culturales y las industrias que los producen, como parte del campo de estudio de la Economía cultural (o *cultural economics*), que es una rama de estudio dentro de la Economía consolidada a partir de 1966 (Throsby, 2006) con trabajos como el de Baumol y

Bowen (1968), la primera colección de *papers* hecha por Mark Blaug (1976) y la creación del *Journal of Cultural Economics* en 1977. El objetivo de esta rama de estudio es crear investigaciones sobre las relaciones entre economía y cultura desde diferentes enfoques (Gibson & Kong, 2005) y, en algunos casos, sobre los derechos de autor (Yúdice, 2002; Throsby, 2003; Piedras, 2004; García & Piedras, 2008).

Por último, otro enfoque de estudio surge desde el acceso masivo a internet a partir de finales del siglo XX y principios del XXI y el caso de la página de internet *Napster* que compartía fragmentos de canciones utilizando redes telemáticas *peer to peer*, existe una variedad de estudios que presentan el poder asimétrico (traducido en beneficios económicos excesivos) de las empresas dedicadas a actividades protegidas por los derechos de autor en relación a los gobiernos; pero, sobre todo, a los consumidores y sus consecuencias para libertades básicas como la libertad de expresión (al no poder modificar la obra sin autorización del autor)² (Chiang & Posner, 2006), el derecho a la lectura, el derecho al acceso a la información y el derecho al acceso a los bienes y servicios culturales (Stallman, Ming, Rendueles, & McLeod, 2007; Artículo19, 2013).

Preguntas de investigación

1. ¿En qué medida la legislación de los derechos de autor limita o impulsa la creatividad y el comercio de bienes y servicios culturales?
2. ¿Cómo ha evolucionado la legislación de derechos de autor y su institucionalidad en México?
3. ¿Cuál ha sido la relación entre la regulación de los derechos de autor y el desarrollo del mercado musical?

Hipótesis

1. Los derechos de autor son un incentivo sin efectos claros sobre la creatividad artística mexicana, ergo sobre la producción y comercio de bienes y servicios culturales; pues, por una parte sólo ciertas obras se regulan conforme la ley (mercado ilegal) y, por otra, las que

² Esto se explicará a mayor detalle en el capítulo 1 cuando se traten los derechos morales del autor de una obra.

sí son reguladas conforme a la ley actúan como barreras a la entrada, ya que limitan la difusión de la obra y un uso libre de ella para posteriores creaciones derivadas. Además, la estructura promedio de los contratos legales limitan el ingreso de los autores y/o ejecutantes al ser las empresas intermediarias las mayormente beneficiadas de la distribución total de los ingresos generados. En cuanto al comercio (dependiente del consumo) de los bienes y servicios culturales, la duración excesiva de los derechos patrimoniales sólo permiten el acceso a los bienes y servicios culturales a aquellos que tengan niveles de ingreso económico suficiente para pagar por ellos; que en el caso de la economía mexicana son minoría, por lo que el comercio legal tiene una proporción mínima del mercado.

2. La legislación sobre derechos de autor en México durante la primera mitad del siglo XX respondía a un contexto nacional; sin embargo, a partir de la creación del régimen internacional de derechos de propiedad intelectual, la institucionalidad ha tenido un desempeño débil debido a que una gran parte de las obras producidas no son reguladas por la misma, aparte de que ésta ha enfrentado violaciones frecuentes (piratería, no respeto a los derechos de autor de extranjeros) como resultado de una legislación que no corresponde al estadio de desarrollo del país y que no permite la dinamización de la producción de bienes y servicios culturales.
3. Durante el periodo seleccionado (mitad del siglo XX a inicios del siglo XXI) para este estudio se observa que la estructura productiva se encuentra sostenida sobre la explotación de los derechos de autor y derechos conexos. Sin embargo, a partir del uso masificado del internet, los derechos de autor y conexos mostraron una gran debilidad, generando una crisis del modelo de negocios establecido; como efecto de la crisis surgen nuevos modelos de regulación de los derechos de autor y derechos conexos.

Estructura de la tesis

La tesis se exhibe como una revisión de literatura, apoyada, cuando la información lo permitió, de datos aproximados que reflejan los temas tratados en cada uno de los 3 capítulos y finalmente las conclusiones generales. En el primer capítulo se hará un acercamiento a la definición de la propiedad intelectual, para después profundizar en los derechos de autor y conexos especificando sus características legales y su diferencia con otro sistema de regulación conocido como *copyright*. Adicionalmente se discutirán los argumentos existentes para la duración actual de los derechos patrimoniales con sus respectivos supuestos.

El capítulo dos tratará sobre los problemas que se generan en los países en desarrollo al adoptar instituciones de los países desarrollados, en particular el régimen internacional de propiedad intelectual, instaurado vía organismos internacionales y tratados de libre comercio. En suma, se expondrán las instituciones gubernamentales y no gubernamentales encargadas de la regulación de los derechos de autor en México, esbozando sus respectivas responsabilidades y estructura orgánica.

El tercer capítulo presenta el uso de los derechos de autor en actividades relacionadas con la música, para lo cual se definen a las industrias culturales y se muestra la aportación de estas actividades a la economía nacional mediante las cifras disponibles de las cuentas nacionales. También se describe la cadena de valor de la industria musical general y de manera desagregada, ilustrando los agentes que intervienen en ella y analizando la relación entre el tamaño de la empresa y su actividad dentro de la cadena; enfatizando cómo los cambios tecnológicos disruptivos derivados del uso masivo del internet obligaron a cambiar los modelos de regulación de los derechos de autor en toda la cadena.

Finalmente las conclusiones resumirán lo encontrado en cada capítulo y se harán recomendaciones de política pública sobre la regulación adecuada para un país en desarrollo.

Capítulo 1. Nociones básicas de los derechos de autor.

Los elementos centrales en el sistema de derechos de autor

La propiedad intelectual ha ocupado desde hace unas décadas un rol relevante dentro de las economías en el mundo debido, en parte, a la intensificación de productos elaborados con altos contenidos simbólicos e informáticos, siendo así la fase de la cadena de valor más apreciada. Es por esto que la propiedad intelectual, debido a los intereses comerciales, ha desarrollado una serie de jurisdicciones, organismos multilaterales y tratados comerciales que a continuación se resumirán.

La propiedad intelectual básicamente puede dividirse en propiedad industrial y derechos de autor. La propiedad industrial abarca las patentes de invención, las marcas, los diseños industriales y las denominaciones de origen; por otra parte, los derechos de autor es lo referente a las obras artísticas, sus derechos conexos y las reservas de derechos. A continuación, en la siguiente Figura 1 se puede ver un esquema de la división.

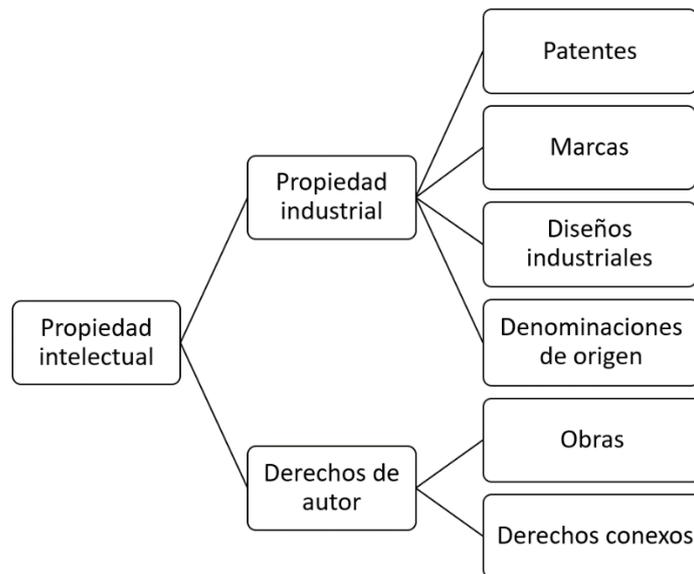


Figura 1. Clasificación de propiedad intelectual. Fuente: elaboración propia con información de OMPI (2018)

Cabe destacar que la mayoría de los estudios sobre propiedad intelectual en la Economía se enfocan únicamente a la propiedad industrial, pues sobre las patentes y diseños industriales es que se han desarrollado varias líneas de

investigación, no siendo este el caso de la economía cultural (*cultural economics*³), que dirige sus estudios hacia los derechos de autor.

Los derechos morales y patrimoniales

A su vez los derechos de autor se clasifican en derechos morales y patrimoniales, en breve se explicarán las particularidades de cada subclasificación.

Los derechos morales son pues títulos morales que confieren libertades morales en sus poseedores para hacer, demandar, disfrutar, tener, etc., dependiendo de la naturaleza o bases de ese derecho; y son títulos morales que típicamente, aunque no siempre, imponen limitaciones en otros de abstenerse de realizar ciertas acciones y actividades, o a hacer, asistir, proveer servicios y facilidades, etc., dependiendo de la naturaleza y bases de ese derecho. (McCloskey, 1985).

Para el caso de los derechos morales aplicados en los derechos de autor, su propósito es tutelar la “dignidad” de los autores, de tal forma que protegen la personalidad del autor a través de su obra, pues las obras se consideran manifestaciones de la personalidad del autor. La lógica interna es que a los autores no les es suficiente con recibir ingresos por la explotación de sus obras, sino también les interesa que su pensamiento, lenguaje, concepción creativa, etc., no sean desvirtuados, así como que se les reconozca su aportación en el arte⁴; en este sentido, los derechos morales en los derechos de autor tienen las siguientes características (De la Parra Trujillo, 2015)⁵:

- **Facultad de divulgación:** cuando una obra es inédita (no ha sido expuesta al público aún por ningún medio), exclusivamente el autor puede decidir si desea divulgar su obra (y en su caso, la forma y momento de la divulgación) o si la mantiene inédita, en secreto, con su círculo cercano. Al ser divulgada la obra, sus posibles posteriores

³ Para conocimiento de la literatura básica sobre economía cultural vuelva a las páginas 11 y 12.

⁴ Para profundizar sobre la polémica detrás del concepto de “derecho moral” ver Juan A. Cruz Parceró, 2005, “Derechos morales: concepto y relevancia”.

⁵ Las dos primeras características son obligatorias para todos los países firmantes del Convenio de Berna, el cual se explicará en un capítulo más adelante.

difusiones pueden ser parte del comercio.

- **Facultad de paternidad:** también llamada “derecho al crédito”, es aquella por la cual el autor puede exigir la mención de su nombre (u otro signo que lo identifique, en el caso de usar seudónimos) en relación con su obra o, por el contrario, decidir que la difusión de la obra se haga en forma anónima.
- **Facultad de integridad:** también conocida como “derecho a la inviolabilidad de la obra”, aplica cuando el autor puede oponerse a toda alteración, modificación o mutilación a su obra, así como impedir cualquier atentado contra ésta que afecte su honor⁶.
- **Facultad de retracto, arrepentimiento o retirada del comercio o circulación:** la cual concede al autor la facultad de interrumpir la circulación de la obra, pues en ésta se exteriorizan los puntos de vista del creador sobre parte de la realidad, y a veces acontece que, al pasar los años, se genera un cambio en el juicio del autor, de manera que sus convicciones actuales ya no correspondan con las del pasado y, en el caso de México, los motivos del autor pueden ser discrecionales (no necesitan un motivo específico).

Por último, los derechos morales, se caracterizan por ser intransmisibles e irrenunciables, y por consiguiente, inembargables, inejecutables e imprescriptibles⁷. La vigencia de los derechos morales es infinita, pues no sólo dura la vida del autor sino para *post mortem*.

⁶ El honor no está catalogado como una serie de acciones específicas, por lo que el juicio de la integridad es bastante subjetivo y se corre el riesgo de por no “dañar el honor” del artista llegar a un punto de limitar la libertad de expresión de otras personas al restringir el “reciclaje cultural”, que es el tomar obras anteriores y basarse en ellas para crear obras nuevas (Varios, 2013) (Gaylor, 2008). Esta es una verdadera forma de apropiación y resignificación de los objetos culturales, puesto que cambia nuestra relación con el arte y la cultura, con las prácticas culturales en sí mismas y con las jerarquías establecidas en torno a quién es el artista y quién es el espectador. Ello genera por supuesto problemas a nivel de práctica, teoría y gestión de la cultura pero también legales, como lo es el tema de los derechos de autor.

⁷ Esta Facultad se encuentra bajo discusión ya que una regulación no legal de las obras y que ha surgido contra el régimen actual de derechos de autor conocida como Licencias “*Creative commons*”, en una de sus distintas seis opciones ofrece renunciar a los derechos morales y es llamada de “Uso libre”. Para profundizar en este tipo de licencias ingresar a su portal en internet <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>.

Los derechos patrimoniales son el reconocimiento al autor del *monopolio* o exclusiva de utilización de su obra en la producción de cualesquiera bienes o servicios; el propósito de los derechos patrimoniales es concederle al autor el control de las utilidades públicas de su obra, lo que se traducirá en la posibilidad de obtener ingresos económicos, derivados de contratos con alguna empresa perteneciente a la industria cultural⁸.

Toda vez que los derechos patrimoniales buscan generarles ingresos económicos a los autores, se les suele equiparar a un salario, pues son el medio para que consigan un ingreso, producto de su trabajo “creativo”. Así mismo, los derechos de explotación son derechos exclusivos o de exclusiva, es decir, que permiten a su titular gozar de un bien (en este caso, inmaterial: la obra), con exclusión de cualquier tercero. De ahí que “se les suele llamar monopolios legales, pues, en principio, excluyen a otros de la explotación de la obra” (De la Parra Trujillo, 2015, p.229).

A continuación, se explican algunas de las características particulares de los derechos patrimoniales, pero no por ello las únicas, pues las facultades señaladas en las leyes no están limitadas en número sino recogen las formas más comunes de explotación sin descartar las no mencionadas o a descubrirse en el futuro:

- **Facultad de reproducción:** conocida también como “derecho de reproducción”, es aquella por la cual el titular del derecho puede autorizar o prohibir los actos de reproducción de una obra; entendiendo por “reproducción” la realización de uno o varios ejemplares de una obra, de un fonograma o de un videograma, en cualquier forma tangible, incluyendo cualquier almacenamiento permanente o temporal por medios electrónicos, aunque se trate de la realización bidimensional de una obra tridimensional o viceversa (Congreso de la Unión, 2016).
- **Facultad de distribución:** aquella por la cual el titular del

⁸ Una definición de industria cultural es la otorgada por la UNESCO (2018): “Aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”.

derecho puede autorizar o prohibir la posibilidad de realizar cualquier acto de disposición de la propiedad (compraventa, donación, permuta, etc.) o del uso (arrendamiento, comodato, etc.) sobre un ejemplar particular de la obra (De la Parra Trujillo, 2015, pp. 235-241).

- **Facultad de comunicación pública**⁹: es el acto mediante el cual el titular del derecho puede autorizar o prohibir que la obra se ponga al alcance general, por cualquier medio o procedimiento que la difunda y que no consista en la distribución de ejemplares que puedan ser apropiadas o usadas por el público, sin requerir simultaneidad temporal o física en cuanto al acceso a la obra (De la Parra Trujillo, 2015, pp. 241-245).
- **Facultad de transformación**: consiste en la facultad del autor de explotar su obra autorizando la creación de obras derivadas de ella. Para el caso de la legislación mexicana, así como en otros países, existen dos tipos de obra: primigenia y derivada; la obra primigenia es aquella que se crea sin estar basada en alguna obra previa y, por el contrario, la obra derivada sí se basa en una obra preexistente¹⁰.e esta manera, no es necesario obtener autorización para crear una obra derivada, pero si se pretende hacer llegar al público esa obra derivada, entonces sí se debe contar con la autorización del titular de la facultad de transformación de la obra primigenia (De la Parra Trujillo, 2015, pp. 245-249).

Los derechos patrimoniales tienen una duración limitada, esto debido al carácter derivado del utilitarismo de la Ley Federal de los Derechos de Autor

⁹ Cabe destacar que no se debe confundir con el “derecho de regalías por comunicación pública”, que es la facultad del titular del derecho a cobrar una regalía cada vez que se hagan actos de comunicación pública de la obra, es decir, que mientras la “facultad de comunicación pública” es sobre la explotación, el “derecho de regalías por comunicación pública” es un derecho de remuneración.

¹⁰ Es necesario hacer hincapié en que la integridad (facultad dentro de los derechos morales) y la transformación son, en principio, cuestiones diferentes; pues mientras el acto de transformación implica la creación de una obra nueva (derivada), en el caso de la integridad la que sufre una alteración o modificación es la obra primigenia. Por ejemplo si yo elaboro un disco con los “mejores hits” de una banda musical de diferentes discos estoy creando una obra nueva, pero si además esos “mejores hits” los hago *cover* entonces también estaría modificando la obra primigenia.

(LFDA), del que ya se explicó anteriormente, por lo que después de este tiempo se pasa a lo que se conoce como “dominio público” (el cual se explicará más adelante); sin embargo, la duración de la protección de los derechos patrimoniales ha ido cambiando (con una tendencia a la alza) al pasar de los años, actualmente en México duran la vida del autor más 100 años después de su muerte.

La columna vertebral de los derechos de autor: la obra

En los derechos de autor, lo que se protege es la idea plasmada en algo concreto: la obra, es pues la expresión material única de esa idea lo que se busca preservar. Así las obras artísticas, ya sea un cuadro de pintura, la letra de una canción, una escultura, un dibujo, un capítulo de un libro y demás son objeto de los derechos de autor.

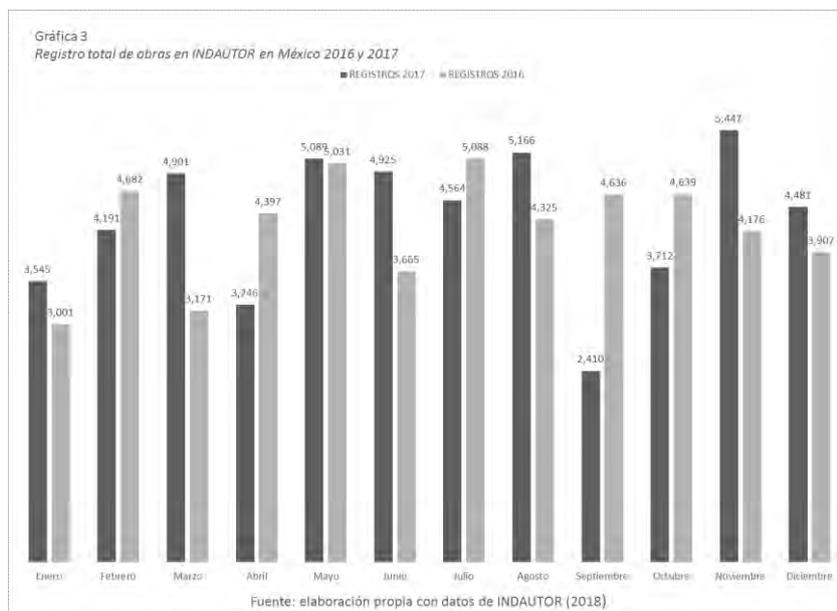
A su vez, como se señaló anteriormente, las obras pueden ser vistas para el sistema jurídico de los derechos de autor en México como primigenia y derivada.

Las obras primigenias no están basadas en una obra preexistente y es cuando sus características permiten afirmar su originalidad. Por el contrario, serán consideradas como obras derivadas las que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia, por ejemplo: las paráfrasis, compilaciones, colecciones, ampliaciones, así como los arreglos y compendios. Las obras derivadas se protegen en lo que tienen de originales, pero sólo pueden ser explotadas y comercializadas cuando han sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia de la cual derivan.

La OMPI señala que, en la rama del derecho de autor, la expresión “obras derivadas” designa las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística que gozan de protección al amparo del artículo 2.3) del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1971), sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original. La expresión tiene también un sentido más amplio, en el que quedan comprendidas las compilaciones o las colecciones de las obras amparadas por el artículo 2.5) de ese mismo Convenio de Berna, así como por efecto del

artículo 10.2 del Acuerdo de la OMC sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (1994) (Acuerdo sobre los ADPIC) y del artículo 5 del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (1996) (WCT).

Con arreglo a dicho sentido amplio, la “obra derivada” abarca también las compilaciones de datos o de otros materiales, en forma legible por máquina o en otra forma, que por razones de la selección o disposición de sus contenidos constituyan creaciones de carácter intelectual. El Convenio de Berna otorga a las obras que son fruto de labores de compilación o de colección idéntica protección que a las demás obras derivadas (OMPI, 2016). Por último, en México el registro de las obras ha ido en aumento, tal y como se puede apreciar en la Gráfica 3.



Esto ha sido gracias a las facilidades que se han realizado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR) como el programa “Express Autor” que le ameritó el Premio en “Mejora en la entrega de los Servicios Públicos” otorgado por la ONU (Presidencia de la República, 2018).

La duración de los derechos patrimoniales

Lo que se observa en cualquier sistema de derechos de autor es que, al finalizar el tiempo de protección de los derechos patrimoniales, las obras artísticas entran a algo conocido como “dominio público”, el cual es definido por Fernando Serrano Migallón (2008) como el régimen jurídico de libre uso que

comprende las obras artísticas o literarias que por el transcurso del tiempo han perdido la protección patrimonial del derecho de autor.

En el caso de México, una obra artística entra al dominio público 100 años después de la muerte del autor. Una vez terminado ese lapso las obras serán de “uso libre”, por lo que las personas podrán utilizarlas sin necesidad de autorización ni pago o regalía alguna, lo que no elude dar el crédito (derecho moral) al autor de esa obra. Como nos explica Jorge Mar “En resumen, una de las funciones del Dominio Público es posibilitar el ejercicio de prácticas productivas, ya sean culturales, creativas, puramente cognitivas o de consumo, y eximir las del ejercicio de derechos de propiedad exclusivos” (2016, p. 4).

Entonces, si el dominio público nos permite un “uso libre” de las obras artísticas, la duración de los derechos patrimoniales debería de ser un tema central en las políticas públicas enfocadas al desarrollo social. Tal y como expone Roberto Garza (2009):

Un desarrollo al que una sociedad debe aspirar contiene como eje central estos principios, siendo así que los derechos de autor deben balancear los intereses de los autores con aquellos de futuros autores o los del resto de la sociedad. La evolución del arte depende entonces del balance correcto entre estos (p. 22).

En adición, De la Parra (2015) expone que:

Las relaciones jurídicas en el mundo de los derechos de autor no son bipolares (titular del derecho-usuario), sino más complejas, pues existe una triada de intereses que llegan a ser contrapuestos en algunos momentos: los de los autores, los de las empresas explotadoras de las obras y los del público destinatario (p. 394).

Es por esta relación tripartita que el Estado debe intervenir en las políticas públicas que contengan problemas relacionados a los derechos de autor, ya que el bienestar de la sociedad depende en gran medida de qué tan accesible sea una obra (Garza, 2009) entendiendo que durante el tiempo de protección de los derechos patrimoniales no toda la población podrá acceder a ellas, ya sea (principalmente) por una cuestión de nivel de ingresos o por la ubicación

geográfica o por falta de oportunidades derivada del poco acceso a servicios públicos como bibliotecas, fonotecas, casas de cultura, museos, etc. En este sentido nos explica Begoña Ribera (2002):

El legislador es quien, por un lado, debe proteger a los autores y artistas reconociéndoles un derecho absoluto como recompensa de su esfuerzo creador y de esta forma incentivar la creación de nuevas obras, pero, por otro lado, no puede ignorarse que el autor trabaja en el seno de una comunidad y que ésta ha participado al menos de una forma pasiva en la creación de la obra, de modo que es lógico que exija ciertos derechos respecto de ella... Así, el Estado también debe velar por los intereses de la colectividad y, en ese sentido, se encuentra habilitado para intervenir en la explotación de la obra. Por tanto, el derecho exclusivo del creador sobre el producto de su inteligencia encuentra sus límites en las necesidades de la sociedad (p. 238).

Así, el punto esencial de la creación radica precisamente en la posibilidad de compartirla y de que existan unos destinatarios capaces de disfrutarla.

Comprendiendo que la protección a los derechos patrimoniales en México dura 100 años después de la muerte del autor, tenemos 2 niveles de análisis de su duración: la protección durante la vida del autor y la protección *pos mortem*. Para la protección durante la vida del autor, el argumento central es que la probabilidad de éxito de una obra artística es mínima y para la protección *pos mortem* del autor, los argumentos son que el tiempo de recuperación de la inversión (cuando una empresa decide comercializar la obra y sus productos derivados) son prolongados y, además, que al morir el autor a la familia que deja en vida se le debe asegurar un flujo de ingresos, a especie de “colchón”, para disminuir el impacto de la pérdida de un miembro de la familia generador de ingresos. A continuación, se analizarán estos 3 argumentos:

Probabilidad de éxito de la obra del autor

Hoy en día la probabilidad de éxito de un artista musical es 1 de cada 4 o, en peores escenarios, 1 de cada 10 de la producción musical anual, es decir, la aceptación de un nuevo lanzamiento es difícil de prever y sólo ese porcentaje cubre los costos de producción (IFPI, 2016) ¿A qué se debe esto?

Una serie amplia de estudios empíricos encuentra que la distribución del éxito comercial en el arte es marcadamente asimétrica. Por ejemplo, existe un enfoque que expone que en la industria musical un pequeño conjunto de intérpretes domina la industria, lo que conlleva a una importante concentración de las ventas y de los “disco de oro” (Cox & Felton, 1995).

Otro modelo es el de Rosen (1981) conocido como de “superestrellas”, donde encuentra que hay grandes brechas entre los ingresos de los artistas ubicados en el primer lugar del ranking *Billboard* con respecto a los que están ubicados en el segundo lugar del mismo. En este mismo trabajo demuestra que en la producción de espectáculos existen economías de escala que permiten atender eficientemente a públicos grandes, lo que facilita que un pequeño grupo de proveedores (oligopolio) imponga precios más elevados en el mercado y obtenga una porción importante de los consumidores (público final).

Por otra parte, McDonald (1988) presenta un modelo diferente, el de “estrellas ascendentes”, en el que las diferencias en los ingresos surgen de un proceso de acumulación de información. En este modelo, los artistas nuevos se presentan buscando obtener la aceptación del público y la crítica (por lo que aceptan menores ingresos); los que no pasan esta fase, abandonan la profesión artística, los que la superan se convierten en artistas establecidos y obtienen mayores ingresos. El público aceptará ver artistas nuevos a un precio menor y la coexistencia de artistas en ambas etapas genera la asimetría en el ingreso.

A su vez, en el modelo de Adler (1985) se muestra que es posible que las grandes diferencias en ingresos se produzcan sin existir diferencias en los niveles de talento. Esto porque el fenómeno de “las superestrellas” se da en un entorno donde la adquisición de conocimiento de la música producida por parte de los consumidores involucra discusión con otros consumidores y ésta se ve facilitada si todos los participantes comparten un conocimiento previo o base del artista. Si existen superestrellas, esto es, artistas con los que todos están familiarizados, es porque los consumidores de consumir lo mismo que el resto de las personas, es decir, siguen una moda de consumo musical (Adler, 2006).

Simultáneamente, Bowbrick (1983) agrega una razón al surgimiento de las “superestrellas” y es que su creación se facilita cuando varias estrellas se combinan para realizar un producto, reuniendo a varios públicos que antes no conocían a alguno de los artistas aumentando la popularidad del producto, es decir, una sumatoria de las popularidades individuales.

Los trabajos anteriormente señalados nos indican algunas razones para explicar la distribución de los ingresos económicos de los artistas, sin embargo, miden la suma de ellos y no casos particulares dentro de la distribución. Como un elemento común, todos ellos están basados en algún elemento subyacente a la actividad del artista, que recibe el nombre de talento o atractivo para el público y que determina su preferencia.

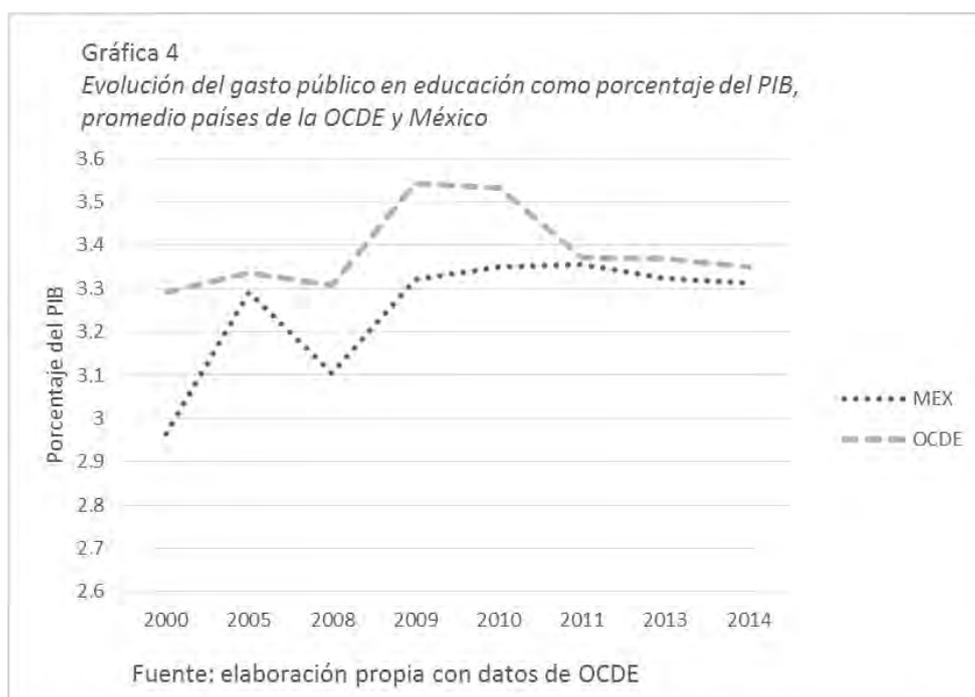
Por otro lado, Richard Caves (2003) señala que el éxito en los ingresos económicos del artista tiene que ver con el tipo de producto y de ocupación artística de que se trate y la particularidad de su contrato, no todos los artistas tienen productos que se presten a economías de escala. Esto tiene que ver con la tecnología y con la ingeniería musical disponible y adecuada para cada caso (Kirchberger & Russo, 2016). A su vez, el ciclo de vida afectará los logros profesionales del artista que dependan de habilidades que se deterioran con el tiempo, como es el caso de los cantantes (Baumol & Bowen, 1968).

Otra razón más del éxito depende del sistema de educación de una sociedad y del artista (Mantecon, 2002; Bigott, 2007) pues la actividad artística demanda una acumulación de habilidades; por lo que, es posible esperar que la educación en un sentido general, y la formación artística en específico, tengan un impacto en el desempeño profesional de los artistas. Así la inversión en educación en general, en específico programas educativos de iniciación artística, tendrá impactos positivos en la demanda de obras artísticas, ya que habrá un nivel mínimo de comprensión del arte y los consumidores no sólo serán un número reducido de la población total.

No en vano la UNESCO ha tenido dos conferencias mundiales sobre la educación artística (Lisboa 2006 y Seúl 2010) y propuesto algunos objetivos para su desarrollo incluyendo la educación intergeneracional, sistemas de

calidad, relación entre teoría y práctica e iniciativas entre sector público y privado (UNESCO, 2010).

En el caso de México, la inversión en educación se encuentra en un nivel inferior al del resto de los países de la OCDE, a pesar de que la brecha se ha ido reduciendo en los últimos años, lo que limita de manera general, y particularmente a la educación artística, como se muestra a continuación en la Gráfica 4.



Sin embargo, este gasto público no se ha visto reflejado en una mejora en la evaluación internacional conocida como PISA; la cual, aunque no contenga un indicador sobre educación artística, es un referente para el nivel de calidad de la educación en México. En este indicador, en las secciones de bajos resultados en matemáticas, lectura y ciencia nos encontramos por debajo con un 31% del promedio de la OCDE que tiene 11.6%. Por otra parte, en la sección de con al menos un bajo resultado en alguno de estos tres apartados (matemáticas, lectura y ciencia) tenemos un 63.9% contrario al 28.4% promedio de la OCDE.

Bajo estos hechos, México debe prestar atención a la educación como una fuente de inversión no sólo para las habilidades básicas sino también para su

formación integral como ser humano, lo que considera una educación de formación artística en la educación básica.

TIEMPO DE RECUPERACIÓN DE LA INVERSIÓN

El ciclo de producto de los bienes y servicios culturales puede ser muy corto o muy largo, dependiendo del tipo de bien o servicio en particular. Si es muy corto normalmente se debe a la variada y amplia competencia que existe en el mercado y cuando entre ellos representan bienes sustitutos un nuevo hit puede desplazar a otro en el ranking de las canciones más escuchadas. Por otro lado, si es largo se debe a que, como dice Richard Caves (2006), la diferencia de calidad de una grabación y las afinidades musicales de un público hacen que una obra no sea reemplazada por otra:

muchos productos creativos son duraderos: no el rendimiento de sinfonía en sí, sino el puntaje de publicación de la sinfonía, y su interpretación grabada por una orquesta y un conductor en particular¹¹. Este rasgo de “perdurabilidad” de una obra de arte, se relaciona con su capacidad para generar regalías y derechos de autor durante unos largos años (p. 9).

En ambos casos, dada la alta tasa de fracasos, son sectores donde los pocos éxitos que se logran deben “pagar” por todos los fracasos; por lo tanto, la tasa media de retorno que el productor reclama para invertir en estas actividades es sumamente elevada, ya que la misma está afectada por un alto grado de riesgo e incertidumbre. Sin embargo, la organización de las industrias culturales es una función de dos variables principales: la incertidumbre en la demanda (o éxito) de la obra artística y una tecnología que abarata los precios de producción. Debido a que ya se expuso el origen de la incertidumbre (artistas con posiciones asimétricas) y una posible solución (educación pública de formación artística), nos enfocaremos en el uso de la tecnología para el costo de recuperación de la inversión.

Los precios de producción en las industrias culturales han cambiado a lo largo del tiempo, debido a la aparición y uso de nuevas tecnologías que permiten

¹¹ Traducción simple.

disminuir los costos en las distintas fases de la cadena de valor¹² Esto ha tenido efectos en la desconcentración de la oferta musical, como lo explica Peter Alexander (1994), pues en el período de 1900 a 1910 hubo una innovación técnica en la manufactura que permitió la entrada de nuevas empresas y una mayor dispersión en el mercado compartido, lo que se ve reflejado en el periodo de 1914 a 1923 donde el número de empresas que manufacturaban fonogramas y discos en el mundo creció a un promedio anual del 20%. Sin embargo, a pesar de que se democratizó la tecnología, a través de la integración horizontal la industria musical volvió a concentrarse, ya que de 1923 a 1929 el número de empresas produciendo declinó a un promedio anual de 11%.

Otra innovación tecnológica significativa ocurrió en 1940: la grabación de tipo magnética, lo que repercutió en una entrada masiva de nuevas empresas, pues las *majors*¹³ pasaron de repartirse el 75% del mercado en 1948 a un 48% en 1956 y un 25% en 1962 (Alexander, 1994); empero, una vez más, vía la integración horizontal, se concentró la industria musical. Para la segunda mitad del siglo XX los costos promedio mundiales eran alrededor de menos de \$25,000 dólares para una inversión en la producción de algún bien o servicio cultural. Esto queda demostrado en el trabajo de Henry Brief (1964) donde explicita que:

El costo de producir y fabricar un nuevo disco de larga duración o un libro de tapa dura para el público en general es de menos de \$ 25,000 dólares... Una vez que las ventas superan el punto de equilibrio (aproximadamente 700 copias para libros y 12,000 para discos, aproximadamente), el nuevo producto comienza a mostrar un beneficio. El costo promedio de producir y fabricar "sencillos musicales" es de sólo \$ 2,500 dólares¹⁴ (p. 639).

Actualmente, a partir de la última década del siglo XX y principios del siglo XXI, con el uso masificado del internet, los precios tanto de producción como de

¹² La cual se verá a detalle en el capítulo 3 de esta tesis de licenciatura.

¹³ Término con el que se conoce popularmente a las grandes empresas internacionales en la industria musical.

¹⁴ Traducción simple.

distribución y transacción han disminuido debido al uso cada vez más recurrente de la música digital (IFPI, 2016). Esto ha logrado una menor cantidad de intermediarios entre el artista y el público y ha generado que nuevos grupos llamados “independientes” entren al mercado sin necesidad de contratar una disquera o una empresa que manufacture sus discos o distribuya los mismos de forma física, ya que se utilizan plataformas en línea para poner a disposición del público el material. La cadena de valor y los efectos de la revolución digital en la industria musical se tratarán a detalle en un siguiente capítulo.

La disminución en los costos asegura Phillips (2001), después de varias entrevistas con los ejecutivos de la industria musical, es tal que “cuesta alrededor de \$2 dólares fabricar y distribuir un CD, pero el costo de comercialización puede ir desde \$3 dólares por cada canción del CD a más de \$10 dólares para proyectos fallidos”¹⁵. Sin embargo, el verdadero costo que ha seguido siendo elevado es el concerniente a la promoción del disco y no en sí su manufacturación ni su producción, la *Record Industry Association of America* (RIAA) dice que los costos son de la siguiente forma:

... los costos de marketing y promoción, quizás [son] la parte más cara del negocio de la música en la actualidad. Incluyen *videoclips* cada vez más caros, relaciones públicas, soporte de giras, campañas de marketing y promociones para reproducir las canciones en la radio. (...) Las empresas hacen inversiones en artistas pagando tanto por la producción como por la promoción del álbum, y la promoción es muy cara¹⁶ (Peitz & Waelboreck, 2001, p. 2).

Al utilizar el nuevo modelo, de música digital, los costos de manufacturar un CD y reproducirlo han casi desvanecido, lo que sí sigue permaneciendo son los costos en marketing necesarios para proveer información a los consumidores de los nuevos lanzamientos. De esta manera, si los precios de producción musical (grabar canciones y manufacturar un disco) han disminuido, lo

¹⁵ Traducción simple

¹⁶ Traducción simple

congruente sería que la protección a los derechos patrimoniales también lo hiciera en la misma dirección; pues el tiempo de recuperación de la inversión, gracias al uso de la música digital, podría disminuir drásticamente al utilizar plataformas digitales para su promoción y eliminar distancias y agentes intermediarios con el consumidor final (público).

Flujo de ingresos a la familia

Por último, el flujo de ingresos a la familia como soporte para explicar la duración de los derechos patrimoniales de una obra, se sostiene bajo la idea de que una muerte imprevista del autor puede dejar desamparada a su familia en vista de que el autor funge como fuente de ingresos para sus descendientes y su muerte puede disminuir el nivel de ingresos familiar.

En realidad, esta situación es común para cualquier tipo de trabajador o trabajadora: albañil, docente, investigador(a), periodista, chef, etc. Y es que en la medida en que no se ha diferenciado entre las causas de este argumento y los dos anteriores (probabilidad de éxito de la obra y tiempo de recuperación de la inversión), es que se suele decir que por la poca probabilidad de éxito de la obra artística, se debe aumentar lo mayor posible el tiempo de explotación para así si en vida del autor no se logró obtener ingresos de la obra, exista la posibilidad de hacerlo después de su muerte.

Este razonamiento no sólo es tendencioso, porque únicamente se estaría, aparentemente, pensando en el artista y no en el acceso por parte del público a la obra, sino además injusto; pues el otro agente que realmente es el beneficiario de esta situación es la empresa que ha de explotar ese derecho patrimonial mediante una licencia que esté ejerciendo un derecho conexo a esa obra. A mayores años de protección, incluso después de muerto el autor, se puede seguir explotando la obra y obtener mayor rendimiento.

De tal manera, que los abusos de las empresas en los ingresos generados por las actividades derivadas de la explotación de la propiedad intelectual¹⁷ se ven reflejados en la distribución de los ingresos entre los diversos agentes involucrados en la cadena de valor, siendo los artistas o autores los menos beneficiados por la comercialización de la obra.

¹⁷ Las actividades se detallarán en el capítulo 3.

En promedio, en la industria musical la empresa discográfica toma el 85% del total obtenido (Leto, Artifact, 2012), al 15% restante se le debe restar el adelanto de inversión que la discográfica hizo lo que disminuye a menos de la mitad sus ingresos percibidos. Otros estudios muestran que es común que los artistas perciban sólo el 10% (Marshall, 2004) al cual también deben descontarse gastos que la empresa productora indique en el contrato y lo que reciba el agente/manager que suele ser el 20%. Sin embargo, en la mayoría de los casos los ingresos generados no logran cubrir más que la inversión previa de la empresa (Boorstin, 2004) por lo que los artistas quedan endeudados indeterminadamente (Leto, 2013) Si realmente se quisiera una política pública que ofreciera igualdad de condiciones, este beneficio para los familiares descendientes del autor se extrapolaría a cualquier trabajador(a) (incluso los informales) mediante un seguro de vida o un recurso que tenga la misma dinámica para toda persona (independientemente de su profesión). En consecuencia, de otra manera, se estaría fortaleciendo una política pública de privilegios hacia los autores y sus familiares y no de igualdades. Frente a esta realidad, existen propuestas de ONGs como *Artículo 19* (2013) que proponen que “debería juzgarse que proteger la propiedad intelectual más allá del tiempo de vida del autor es una restricción injustificada impuesta al dominio público y a la libertad de expresión y al derecho a la información, y se debería derogar” (p. 11).

Si bien actualmente la duración de los derechos patrimoniales es de 100 años después de muerto el autor y de 50 y 75 años para los derechos conexos (dependiendo del caso); lo que la sociedad mexicana podría exigir, mínimamente, sería reducir al mínimo los años de protección al derecho patrimonial. Lo anterior, teniendo en consideración que, de acuerdo a Salgado & Miranda (2016, p. 9), la remuneración promedio mensual de los profesionistas en México en Artes es de \$9,918 pesos corrientes y el promedio nacional de cualquier profesión es de \$10,854.

De manera desagregada, en la siguiente Tabla 7 se puede observar las remuneraciones promedio mensuales de la industria musical en México de los años 2008-2016. Se destaca que la remuneración mínima mensual es para la ejecución del concierto (donde las labores son más técnicas) con \$2, 205

pesos corrientes y la remuneración más alta corresponde a las personas ocupadas en la propiedad intelectual con \$25,020 pesos corrientes para el año 2016.

Tabla 7

Remuneración media mensual de la industria musical en México

Actividad\Año	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Instrumentos musicales	5,958.99	6,967.98	7,275.99	7,748.60	8,054.21	7,655.34	8,133.85	8,749.30	9,583.64
Música	9,251.82	9,629.85	9,789.50	10,115.29	10,415.56	10,942.64	10,908.78	11,051.20	11,480.92
Conciertos	1,569.97	1,637.49	1,717.71	1,788.13	1,863.21	1,948.70	2,023.93	2,112.21	2,205.24
Propiedad intelectual en música	16,647.16	17,824.96	18,889.12	19,680.33	20,537.91	21,561.32	22,553.48	23,911.32	25,020.55
Comercio de bienes para música	5,193.78	5,321.80	5,526.83	5,705.15	5,941.65	6,165.67	6,483.90	6,750.47	7,113.24
Gestión pública en música y conciertos	20,668.31	20,755.05	23,615.89	25,228.60	26,430.23	26,324.85	26,962.14	27,613.36	28,624.43

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

Por todo lo anteriormente explicado, el argumento para extender los años de duración de los derechos patrimoniales basado en el flujo de ingresos a la familia después de la muerte del autor no es sólido en tanto es una política parcial para una sola profesión (las artes) y los arreglos contractuales entre la empresa y el artista/autor actualmente generan una distribución del ingreso que poco beneficia a los segundos. Debido a lo cual, si se busca aumentar el margen de ingresos o su probabilidad para la familia del autor/artista se deberá cambiar de manera general cualquier contrato generado en la industria musical de manera que mayor porcentaje de las ganancias sean para los creadores de la obra y no aumentando la cantidad de años de protección de los derechos patrimoniales.

Los derechos conexos

Los derechos conexos se otorgan a los titulares que entran en la categoría de intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras (Senado de la República, 2008). Su conexión con el derecho de autor se justifica porque intervienen en el proceso de creación intelectual en tanto prestan asistencia a los autores en la divulgación de sus obras al público.

La finalidad de los derechos conexos es proteger los intereses legales de determinadas personas y entidades jurídicas que contribuyen a la puesta a disposición del público las obras. Las obras artísticas musicales son, a

menudo, puestas a disposición del público a través de los servicios de artistas escénicos y otros intérpretes, productores de fonogramas y radiodifusores.

La razón para regular separadamente los derechos conexos de los derechos de autor, es el hecho de que su objeto de protección es la difusión y no la creación de obras literarias y artísticas; de esta manera, estos auxiliares de las creaciones descansan en las obras literarias y artísticas de sus creadores y por lo tanto, sus derechos derivan de los derechos de autor de los creadores.

La interpretación, grabación y emisión de las obras requiere una gran inversión de tiempo y dinero. Se supone que para permitir la recuperación de esta inversión y para que haya una gran disponibilidad de obras para el público, las leyes nacionales conceden derechos especiales a los artistas, productores de fonogramas y organismos de radio difusión. Al igual que los derechos de autor, los derechos conexos se subdividen en patrimoniales y morales, pero en el caso de los derechos conexos la diferencia es la duración de los derechos patrimoniales.

En la LFDA (Congreso de la Unión, 2016) se protegen los derechos conexos patrimoniales los siguientes años:

- **Artistas intérpretes o ejecutantes (75 años interpretación o ejecución de obras grabadas y no grabadas o su transmisión en radio, TV o internet)**
- Editores de libros (50 años a partir de la primera edición)
- **Productores de fonogramas (75 años a partir de la primera fijación de los sonidos)**
- Productores de videogramas (50 años a partir de la primera fijación de las imágenes)
- Organismos de radiodifusión (50 años a partir de la primera transmisión)

Llama la atención que los derechos conexos relacionados con la industria musical tengan una mayor duración que el resto de las actividades relacionadas a otras industrias culturales ¿A qué se debe esto? ¿Será que la

industria musical necesita un mayor tiempo de recuperación de la inversión? Desafortunadamente no existe un trabajo empírico que demuestre el tiempo de recuperación de inversión de un producto artístico de cada disciplina artística en México ni en el mundo (al menos público) en diferentes episodios, por lo cual no se puede dar una respuesta certera a esta incógnita.

Las reservas de derechos

A partir de la creación de la obra y desde que ésta deja de ser inédita (cuando deja de ser conocida solo por el círculo social del artista) o comercializada, le corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras o autorizar a otros su explotación de cualquier manera tanto a nivel nacional como internacional (De la Parra Trujillo, 2015). Además del autor, puede ser titular del derecho patrimonial un heredero o un adquirente, quedando determinado el primero como el titular originario y los herederos y los causahabientes, como titulares derivados.

Existen diversas formas en que los derechos patrimoniales sobre la obra o sus derechos conexos pueden ser transferidos a terceros (normalmente empresas) para que sean explotados comercialmente. Básicamente existen 2 tipos: cesión de derechos y licencias. En cualquier caso, los contratos a través de los cuales se transmita un derecho patrimonial deben quedar por escrito, pues de lo contrario quedarán sin efecto legal tanto a nivel nacional como internacional. Además, para que tengan efecto contra terceros, deben inscribirse en el Registro Público del Derecho de Autor, según la LFDA (Congreso de la Unión, 2016).

La cesión de derechos se refiere al contrato a través del cual es posible que un autor transmita la titularidad de los derechos patrimoniales de una obra u otorgue licencias de uso exclusivas o no exclusivas, siendo esta cesión onerosa al contratista/cesionario (debe contar con una contraprestación, es decir, una regalía que es un porcentaje sobre los ingresos generados por la explotación de la obra o una remuneración fija y determinada) y temporal (sólo puede durar de 1-15 años, en ausencia de una estipulación expresa, debe considerarse por un término de 5 años, pero puede ser por más de 15 años

cuando la naturaleza de la obra o la inversión así lo justifiquen), de acuerdo con la LFDA.

En contraparte, la licencia es

la autorización (permiso) concedida por el autor u otro titular del derecho de autor (licenciante) al usuario de la obra (licenciataria) para utilizar ésta en una forma determinada y de conformidad con unas condiciones convenidas entre ambos en el contrato pertinente (acuerdo de licencia). A diferencia de la cesión, la licencia no transfiere la titularidad; constituye únicamente un derecho que sigue siendo de la pertenencia del licenciante (INDAUTOR).

Aunado a esto, la licencia puede ser exclusiva o no exclusiva. La diferencia entre la cesión de derechos y la licencia se encuentra, precisamente, en que la primera es traslativa de derechos y la segunda es una simple autorización de uso. Es decir, en la licencia, el autor siempre debe autorizar cualquier cambio relacionado a la explotación de su obra.

Todo lo anterior es relevante para esta investigación, en la medida en que denota que en el sistema legal mexicano sobre derechos de autor se da importancia al autor y no a los intermediarios como se verá a continuación en el siguiente apartado; lo cual le da poder de negociación al autor al momento de crear un contrato y la posibilidad de obtener mejores condiciones laborales.

Diferencia entre *copyright* y derechos de autor

Naturalmente, el primer problema conceptual – y es un problema tradicional- consiste en las diferencias fundamentales entre los 2 sistemas históricos: el sistema latino o sistema continental, o sistema de derecho de autor, por un lado, y el sistema anglosajón o sistema de *copyright*, por otro. Las diferencias son bien conocidas en lo que concierne a los conceptos de las obras, del autor y de la originalidad, la cuestión de la transferencia del derecho de autor y los derechos conexos Ficsor (citado en Carrasco, 2004).

En la actualidad, a pesar de existir acuerdos comerciales internacionales que regulan lo relacionado a la propiedad intelectual, al interior de cada país se pueden tener dos diferentes formas de concebir a las obras y su relación con los autores: el *copyright* y los derechos de autor. La homogeneización de la regulación a nivel internacional ha tendido a inclinar la balanza hacia el sistema de *copyright* (Díaz-Noci, 2012), por lo que conviene conocer las diferencias entre estos dos sistemas y su distribución mundial por países desarrollados y en desarrollo para darse una idea de las negociaciones actuales en estos ámbitos.

La primera legislación encaminada a las obras y las autorías, ya siendo bastante estudiado este hecho, fue a partir de la creación de la imprenta, ya que ésta desató una revolución en la manera en cómo se concebía la comunicación del conocimiento. Fue en 1557 que se crea la *Stationers Company* en el Reino Unido, la cual fue la primera asociación de papelerías que contaba con un monopolio sobre el uso de la imprenta (Sádaba & Domínguez, 2013) con ello se prohibía el uso descontrolado de la imprenta. Es a partir de esta fecha que comienza el *copyright* que en poco más de 150 años, se convierte en una regulación mucho más estructurada con el *Statute of Anne* (Estatuto de la Reina Ana) en 1710, reforzando la base del *copyright*: defender al editor y no al autor, pues se protege a quien puede proveer copias (usando la imprenta). Así, lo relevante fue no quién lo publicaba, sino controlar qué conocimiento era el que se publicaba y, en dado caso, que no fuera contrario a las ideas de la Iglesia y del Estado. A esa protección, únicamente patrimonial, se le otorgaba un período de 28 años (Sádaba & Domínguez, 2013).

De esta forma, el principio del *copyright* se entiende como un método de censura de contenidos (por parte de la Iglesia y del Estado) y de concesión de privilegios para la explotación de los libros, lo que asegura un monopolio para regular el acceso a los objetos culturales y garantizar, mediante estos objetos, el incremento y mantenimiento del poder de su mercado. En este sentido es que Igor Sádaba y Mario Domínguez (2013) exponen:

En conclusión, el primer modelo de *copyright*, el inglés, surge como una forma de censura y monopolio de los monarcas protestantes sobre los textos y los libros, y no como modo de protección de la invención o como

fomento de la creación -tal y como esgrimen los discursos más contemporáneos-, ideas que se desarrollan con posteridad en Francia y Estados Unidos (pp. 17-18).

Por otra parte, la legislación conocida como derechos de autor tiene su origen en Francia. “En 1755 se publica la Enciclopedia francesa en la que, en el tomo V, aparece la entrada, “Derecho de copia”, en el cual se reconoce que tal derecho se desprende del “derecho de propiedad del escritor sobre sus obras” (Sádaba & Domínguez, 2013, p. 18). A partir de ese momento, con discusiones dirigidas por intelectuales de la época (como Voltaire) y con la Ilustración en pleno apogeo, se comienza a reflexionar acerca del rol del autor, de ese sujeto social integral y para 1789, al redactarse los derechos fundamentales de los hombres en la Asamblea francesa, se expresa que cada ciudadano puede hablar, escribir e imprimir libremente.

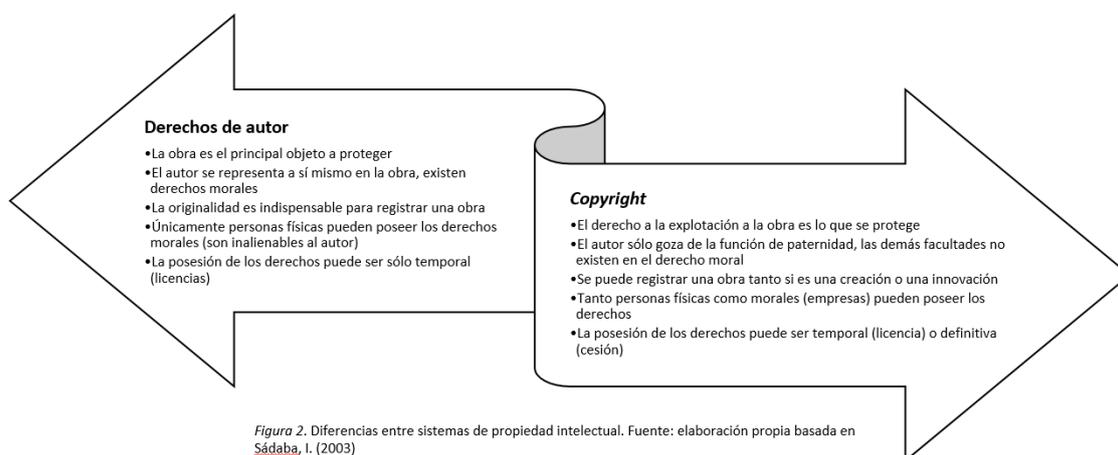
“Aunque la revolución francesa no es la que inventa la noción legal de autor, sienta las bases para más adelante. En 1871, en un decreto de la Asamblea Nacional francesa, se define la propiedad de autor” (Sádaba & Domínguez, 2013, p. 20). En este modelo de regulación de las obras, se incorpora la idea de que la sociedad está compuesta por individuos con sus propios derechos y los autores dejan de ser simples perseguidos o vigilados (por la Iglesia y el Estado por el contenido de sus libros) para convertirse en propietarios de obras del intelecto.

Otro momento crucial en el desarrollo histórico del concepto de derechos de autores cuando en EUA a partir de su independencia (1776), comienza a legislarse sobre la propiedad intelectual siendo así que se trata de crear un *trade off* entre creación artística y progreso colectivo, pues ya no se busca filtrar los contenidos ni sólo buscar la retribución laboral a los autores, sino también incentivar la actividad creadora y artística nacional, viéndose estos pensamientos reflejados en la *Federal Copyright Act* de 1790 donde se concebían monopolios en aras de garantizar el fomento a la innovación (Sádaba & Domínguez, 2013).

Las décadas siguientes son testigos de una expansión de los diferentes sistemas o esquemas anteriores que van amoldándose a las peculiaridades

geográficas, culturales y sociales de cada país, siendo así que actualmente son mayoría los países en el mundo (189 países son miembros de la OMPI) que cuentan con legislación sobre esta sección de la propiedad intelectual (OMPI, 2018).

En la Figura 2 se resumen las principales diferencias entre ambos sistemas jurídicos:



Tal y como se comentó a final del apartado anterior, el sistema de derechos de autor permite un mayor poder de negociación al autor de la obra frente a las empresas, por lo que las diferencias resumidas en la Figura 2 deben considerarse elementales para cualquier decisión de política pública nacional y al momento de discusión sobre si adherirse o no a algún tratado internacional relacionado con la propiedad intelectual.

Conclusiones

La propiedad intelectual representa un campo en la Economía que cada vez cobra mayor importancia. De la regulación de la propiedad intelectual dependerá qué tan accesible es el conocimiento y los productos derivados de él; en particular los derechos de autor son los encargados de reconocer la labor de las personas encargadas de las obras, bases de datos, software y derechos conexos. Este reconocimiento, en el caso de los derechos patrimoniales, se vuelve una vía de ingresos para aquellas personas, así la duración de la explotación monopólica es crucial para estos agentes.

La creación es algo que surge de manera colectiva, un ser humano que vive en sociedad jamás podrá crear algo de manera solitaria, ya que cuenta con un

arsenal de conocimiento (resultado de siglos de historia) del cual toma ideas y las interioriza, el origen del sistema de derechos de autor reconoce esta premisa.

Por lo anterior, en específico para el sistema mexicano, la figura de “obra primigenia” debería desaparecer mínimamente de la LFDA, pues es errónea; derivando en un serie de cambios sobre reglamentos y procesos en INDAUTOR para el registro de las obras, donde se eliminen las dificultades administrativas y entablando puntos de encuentro entre los diversos autores para encontrar mecanismos alternativos de solución de conflictos de derechos de autor.

Por otra parte, la duración de los derechos patrimoniales debe reducirse al mínimo permitido (en un primer momento) sin afectar los tratados internacionales a los que se encuentra México adherido, es decir, 50 años después de la muerte del autor y entrar en un proceso de deliberación nacional sobre la duración óptima de los derechos patrimoniales donde se encuentren involucrados los autores, el gobierno, las empresas y la sociedad civil cuidando armonizar los intereses de todos los agentes involucrados. De otra manera, se estará privilegiando a un sector de la sociedad y creando un desarrollo económico y social desigual; pues las personas que no cuenten con un nivel de ingresos que les permita acceder a los bienes y servicios culturales no podrán tener una vida plena.

Capítulo 2. La institucionalidad de los derechos de autor en México

Más no conviene exagerar los beneficios del alcance o de la actualización institucional, pues no todas las instituciones de “escala global” son benéficas o necesarias para el conjunto de los países en desarrollo. Por mencionar algunos ejemplos que más adelante discutiré en detalle: unos derechos estrictos de propiedad intelectual podrían no ser benéficos para la mayoría de los países en desarrollo (Chang,2011).

Existe una serie de instituciones y políticas, resultado del Consenso de Washington, recomendadas para los países en desarrollo que se describen como “el camino” para llegar al desarrollo económico. Estas instituciones y políticas se presumen (falsamente) haber sido acatadas por los actuales países desarrollados en sus previos estadios de desarrollo.

El reconocimiento de la importancia de las instituciones empieza a partir del ascenso de lo que se conoce como “economía institucional”. La economía institucional surge con Thorstein Veblen y John Commons , que posteriormente desemboca en la corriente neoinstitucionalista con diferentes vertientes como la estructuralista y neoclásica, por dar ejemplos.

Así para Lin, Yifu y Nugent (1995) las instituciones son “Un conjunto de reglas conductuales creadas por seres humanos que rigen y moldean las interacciones de seres humanos, en parte al ayudarles a crear expectativas de lo que otras personas habrán de hacer” (pp. 2306-2307).

El enfoque institucionalista pasa de ideas generales respecto del agente humano, las instituciones y la naturaleza evolutiva de los procesos económicos, hacia ideas y teorías peculiares, relacionadas a instituciones económicas específicas o tipos de economía; además, hace necesario demostrar cómo grupos específicos de hábitos comunes están incrustados en, y reforzados por,

instituciones formales (principalmente reglas escritas) e informales (reglas, hábitos, costumbres no escritas) específicas (Hodgson).

Las actividades económicas derivadas de la explotación de los derechos de autor están respaldadas por una serie de instituciones formales que utilizan el marco jurídico como base para su funcionamiento como la sede de la OMPI, INDAUTOR, las Sociedades de Gestión Colectiva y una sección de la PGR.

A continuación, se dará una breve historia de la introducción de los derechos de autor en el país, en el cual se utilizará el enfoque de dos neoinstitucionalistas - Ha-Joon Chang y Dani Rodrik– para quienes sus ideas convergen hacia la misma conclusión: la institución de los derechos de propiedad privada, en específico, los derechos de propiedad intelectual del *mainstream* económico son dañinos, en la mayoría de los casos, para los actuales países en desarrollo (Chang, 2011, pp. 134-136; Rodrik, 2011, pp. 226-264).

México y el régimen internacional de propiedad intelectual

Desde el México recién independizado, en la Constitución Federal de 1824 estableció en su art. 50, fracción primera que era facultad del Congreso General promover la ilustración mediante el aseguramiento, por tiempo limitado, de “derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras”. Posteriormente en 1846 se crea el Decreto sobre Propiedad Literaria, en la que se concedían, como regla general, derechos a los autores durante toda su vida y a sus sucesores *mortis causa* hasta por 30 años.

Más adelante, en 1870 el primer Código Civil de México reguló las “propiedades literaria, dramática y artística”, asimilándolas a la propiedad común, imponiendo el registro obligatorio y estableciendo como regla general una duración perpetua del derecho. En 1928 el Código Civil deja de asimilar a los derechos de autor como parte de otros derechos de propiedad, por lo que en 1939 se publica el Reglamento para el Reconocimiento de Derecho Exclusivos de Autor, Traductor y Editor, el cual complementó al Código Civil y reguló por vez primera lo que se llamó pequeño derecho de autor, que actualmente es el derecho de regalías por comunicación pública.

A nivel internacional, para estos años empieza otra oleada de innovaciones tecnológicas que genera una discusión sobre cómo mantener el conocimiento apartado de los competidores del mercado para seguir obteniendo ganancias del uso de cierta tecnología, tal y como nos explica Ha Joon Chang (2011, p. 98):

Hacia mediados del siglo XIX las tecnologías se habían vuelto tan complejas que la importación de trabajadores calificados y de maquinaria no bastaba para lograr el dominio de una específica tecnología... a partir de ese momento, la transferencia activa de know-how tecnológico por parte de sus propietarios a través de licencias de patentes pasó a ser un instrumento clave para la transferencia de tecnología en numerosas industrias. Ello provocó que las políticas y las instituciones relacionadas con la protección de los Derechos de Propiedad Intelectual se volvieran muchos más importantes que antes. Tal circunstancia derivó más adelante en el surgimiento del régimen internacional de los Derechos de Propiedad Intelectual, tras la Convención de París sobre patentes celebrada en 1883 y la Convención de Berna sobre Derechos de Autor en 1886, diseñadas a partir de las presiones de los países tecnológicamente más avanzados especialmente Estados Unidos y Francia.

En concordancia con lo anterior, en 1946 se consolida el Sistema Interamericano de Derechos de Autor con la Convención de Washington, el cual reúne por primera vez a México, Argentina y Brasil. Después, en 1947 se aprueba la Ley Federal sobre el Derecho de Autor y estableció (derogando el Código Civil de 1928) la regla de protección automática sin necesidad de registro. En 1948 en la Asamblea General de la ONU se produce la Declaración Universal de los Derechos Humanos y finaliza con la Convención de Ginebra sobre el Derecho de Autor en 1952.

En 1956 se promulga la Ley Federal del Derecho de Autor, un año después se crea el Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR). Una década después, en 1967, México suscribe el Convenio de Berna; en 1994 México, EUA y Canadá suscriben el Tratado de Libre Comercio de América del Norte

(TLCAN), el cual es el primer tratado de comercio internacional en incluir un capítulo sobre propiedad intelectual.

Posteriormente, en 1995 se constituye la Organización Mundial del Comercio (OMC) y México es parte del Acuerdo Sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual (ADPIC), el cual es de observancia obligatoria para todos los miembros de la OMC. Se enfatiza que las negociaciones del TLCAN, según Paul Goldstein, inician un año después de las de ADPIC pero terminan un año antes, por lo que el primer tratado retoma al segundo.

El 24 de Diciembre de 1996 se publica en México la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) que es la que actualmente regula los derechos de autor en el país y, finalmente, en el año 2002 México se adhiere a dos tratados de la OMPI en materia de derechos de autor en el entorno digital: el Tratado sobre Derechos de Autor (WIPO Copyright Treaty, WTC por sus siglas en inglés) y Tratado sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas (WPPT por sus siglas en inglés).

Las dependencias encargadas de la protección de los derechos de autor en México Para el caso de México existen tres instituciones formales que se encargan de proteger a los derechos de autor: el INDAUTOR, las Sociedades de Gestión Colectiva y la Unidad Especializada en Investigación de Delitos contra los Derechos de Autor y la Propiedad Industrial (UEDDAPI) de la Procuraduría General de la República (PGR).

A continuación se explicará la función de cada una de estas instituciones formales en la protección de los derechos de autor.

El Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR)

El Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR) se crea por decreto en la Ley Federal del Derecho de Autor en 1956 y entra en operación al publicarse el Reglamento Interior del Instituto Nacional del Derecho de Autor en 1999¹⁸. La página web del INDAUTOR (2017) señala que su misión actualmente es:

¹⁸ Para acceder a este reglamento dirigirse a la página electrónica <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=8008> .

Salvaguardar los derechos autorales, promover su conocimiento en los diversos sectores de la sociedad, fomentar la creatividad y el desarrollo cultural e impulsar la cooperación internacional y el intercambio con instituciones encargadas del registro y protección del derecho de autor y derechos conexos.

La estructura orgánica de INDAUTOR consiste en: una Dirección General, cuatro direcciones comprendidas por la Jurídica, la del Registro Público del Derecho de Autor, la de Reservas de Derechos y la de Protección contra la Violación del Derecho de Autor, más aparte una Subdirección de Informática.

Los trámites que se pueden llevar a cabo en INDAUTOR son (por Dirección):

1. Dirección Jurídica

- Solicitud e inicio de Procedimiento de Aveniencia, este procedimiento da inicio cuando una persona considera que sus derechos de autor han sido violentados por actos que realiza otra persona, por lo que decide acudir al Instituto para lograr la resolución del asunto.
 - a) Para la primera ocasión. Costo \$431
 - b) Juntas subsecuentes de Aveniencia. Costo \$216.
- Atención de Consultas y Asesoría Jurídica. Sin costo.
- Recurso Administrativo de Revisión. Sin costo.

2. Dirección de Protección

- Autorización para operar como Sociedad de Gestión Colectiva. Sin costo.
- Procedimiento para el Establecimiento de Tarifas para el Pago de Regalías. Sin costo.
- Procedimiento para la Autorización de Apoderados para la Gestión Individual de Derechos Patrimoniales. Costo \$1,827.
- Presentación del Escrito que dé Inicio al Procedimiento de Infracción Administrativa en Materia de Derechos de Autor. Sin costo.
- Solicitud de Revocación de Operación como sociedad de Gestión Colectiva. Sin costo.

- Solicitud de Prácticas de Visitas de Inspección a Establecimientos Comerciales a petición de parte. Costo \$733.
3. Dirección de Registro
- Registro de obra. Costo \$236 por obra independientemente de la disciplina de la que se trate.
 - Registro de contrato
 - (a) Contrato. Costo \$1,238.
 - (b) Contrato tipo. Costo \$619.
 - (c) Registro de Pactos o Convenios celebrados por Sociedades de Gestión Colectiva. Costo \$1,643.
 - Registro de Poderes, se inscriben los poderes (o facultades) que se pueden gestionar ante INDAUTOR
 - (a) Registro de poder. Costo \$1,238.
 - (b) Mandatos de Percepción. Costo \$781.
 - (c) Registro de Poder para la Gestión Individual de derechos Patrimoniales. Costo \$1,556.
 - Anotaciones Marginales, para realizar modificaciones a las inscripciones existentes en el Registro, ya sea a petición del autor o del titular de los derechos patrimoniales
 - (a) Anotaciones Marginales. Costo \$1,857.
 - (b) Anotaciones Marginales para la revocación de un poder. Costo \$1,734.
 - Solicitud de antecedentes registrales, solicitar información de las inscripciones existentes en el Registro, copia certificada de dichas inscripciones (excepto de programas de computación, contratos de edición y obras inéditas, en cuyo caso sólo se permitirá mediante autorización del titular de los derechos patrimoniales o por mandamiento judicial) o, en su caso, solicitar la entrega de los certificados de registro que no se recogieron dentro del término legal. Costo \$168.
 - Solicitud de duplicado, ya sea del certificado de inscripción o de la constancia de registro. Costo \$154.

- Solicitud de corrección de registro, para subsanar errores de transcripción o de otra índole imputable al Registro. Sin costo.
- Registro de escrituras y documentos de Sociedades de Gestión Colectiva, para solicitar la inscripción de su acta constitutiva y estatutos, escrituras que reformen o modifiquen dichos estatutos, así como las actas y documentos mediante los cuales se designen a los miembros de sus organismos directivos y de vigilancia, sus administradores y apoderados. Costo \$1,857.
- Compulsa de documentos, para asegurar que la copia de un documentos ha sido cotejada por la autoridad administrativa. Costo \$11 por hoja.
- Expedición de copias certificadas. Costo \$18 por hoja u oficio.

4. Dirección de Reserva de Derechos

- Dictamen previo, para verificar antecedentes de Reservas de Derechos vigentes, las cuales pudieran ser un impedimento para la obtención de una igual o similar y no habrá posibilidad a reembolso. Costo \$197.
- Reserva de derechos exclusivos
 - (a) Publicaciones periódicas. Costo \$1,867.
 - (b) Difusiones periódicas. Costo \$1,867.
 - (c) Personajes humanos de caracterización, ficticios o simbólicos. Costo \$3,688.
 - (d) Personas o grupos dedicadas a actividades artísticas. Costo \$3,688.
 - (e) Promociones publicitarias. Costo \$3,688.
 - (f) Propuestas y uso adecuado del título. Sin costo.

Por lo anterior, podemos delimitar la finalidad de INDAUTOR de ser el espacio donde toda aquella persona interesada en registrar una obra demarcará los usos que se le dará a esta obra, la potestad del uso de la obra, los términos de explotación de la misma y resolverá conflictos (no penales) sobre su uso con terceros. Además, como se podrá apreciar, la mayoría de los trámites que se realizan en INDAUTOR generan ingresos propios para la institución, por lo que conocer la auto sostenibilidad de la institución puede considerarse un elemento

clave para saber su pertinencia a más de 20 años en operación. Esto se queda pendiente para un estudio posterior.

Las Sociedades de Gestión Colectiva

A medida que las relaciones entre el Arte y la Economía se tornaron más complejas debido a la primera y segunda globalización, al avance tecnológico, y a la existencia de las industrias culturales, se hizo preciso crear una forma de gestionar los derechos de autor de manera colectiva, pues sólo a manera de “grupo” podrían hacerse más eficientes las negociaciones de la explotación y la protección de la obra de cada artista, así como asegurarse del respectivo pago a todos los agentes involucrados. Es así como surgen las Sociedades de Gestión Colectiva, que, de acuerdo con la OMPI “Por gestión colectiva se entiende el ejercicio del derecho de autor y los derechos conexos por organizaciones que actúan en representación de los titulares de derechos y en defensa de los intereses de estos últimos” (OMPI, 2018).

De manera que, pueden ser miembros de las organizaciones de gestión colectiva todos los titulares de derecho de autor y derechos conexos, se trate nacionales, extranjeros y/o residentes (OMPI, 2018).

Para la OMPI, la dinámica común de cualquier sociedad de gestión colectiva es como a continuación se describe:

Al pasar a formar parte de una organización de gestión colectiva, los miembros tienen que proporcionar determinados datos personales y declarar las obras que hayan creado. Esa información se incorpora a los archivos de la organización de gestión colectiva a fin de facilitar la tarea de determinar el uso de que son objeto las obras y la retribución por el uso de las mismas que debe pagarse a los correspondientes titulares de derechos. Las obras declaradas por lo miembros de la organización constituyen lo que se conoce como repertorio “nacional” o “local” (en contraposición al repertorio internacional en el que constan las obras

gestionadas por las organizaciones de gestión colectiva en todo el mundo¹⁹) (OMPI, 2018).

Por lo regular, los derechos que una sociedad de gestión colectiva tiene como objeto son (OMPI, 2018):

- Derecho de representación y ejecución pública
- Derecho de radiodifusión
- Derechos de reproducción mecánica
- Derechos de representación y ejecución
- Derecho de reproducción reprográfica²⁰
- Derechos conexos

En general, existen tres tipos de organizaciones de gestión colectiva (OMPI, 2018):

1. Tradicionales, negocian las tarifas y condiciones de utilización con los usuarios, otorgan licencias y autorizaciones de uso, y recaudan y distribuyen las regalías.
2. Centro de gestión de derechos, otorgan a los usuarios licencias en función de las condiciones de utilización de las obras y las cláusulas de remuneración fijadas por cada miembro individual del Centro que se titular de derechos.
3. Sistemas centralizados o de ventanilla única, coalición de distintas organizaciones de gestión colectiva que ofrecen servicios centralizados y facilitan la rápida obtención de autorizaciones múltiples.

Por otra parte, en México, existen las siguientes 14 Sociedades de Gestión Colectiva²¹:

- I. Sociedad de Autores y Compositores de México (registrada ante INDAUTOR en 1997)

¹⁹ Para facilitar la relación entre las sociedades de Gestión Colectiva internacionales la OMPI creó el software "WIPOCOS" vinculando varias bases de datos. Para acceder al *software* y conocer más se sugiere revisar: <http://www.wipo.int/copyright/es/initiatives/wipocos.html>

²⁰ La autorización para que el material protegido pueda ser fotocopiado por entidades como bibliotecas, organizaciones públicas, universidades, escuelas y asociaciones de consumidores.

²¹ Esto de acuerdo a las registradas antes INDAUTOR, es decir, el único órgano que las puede reconocer como tal legalmente <http://www.indautor.gob.mx/sociedades-de-gestion-colectiva.php> .

- II. Sociedad General de Escritores de México (registrada ante INDAUTOR en 1997)
- III. Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (registrada ante INDAUTOR en 1998)
- IV. Sociedad Mexicana de Directores Realizadores de Obras Audiovisuales (registrada ante INDAUTOR en 1998)
- V. Sociedad Mexicana de Coreógrafos (registrada ante INDAUTOR en 1998)
- VI. Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor (registrada ante INDAUTOR en 1998)
- VII. Eje Ejecutantes (registrada ante INDAUTOR en 1999)
- VIII. Sociedad Mexicana de Autores de Obras Fotográficas (registrada ante INDAUTOR en 2000)
- IX. Sociedad Mexicana de Productores de Fonogramas, Videogramas y Multimedia (registrada ante INDAUTOR en 2001)
- X. Unión Iberoamericana de Humoristas Gráficos (registrada ante INDAUTOR en 2002)
- XI. Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (registrada ante INDAUTOR en 2002)
- XII. Sociedad de Autores de Obras Visuales Imagen del Tercer Milenio (registrada ante INDAUTOR en 2002)
- XIII. Asociación Nacional de Intérpretes (registrada ante INDAUTOR en 2004)
- XIV. Sociedad de Argumentistas y Guionistas de Cine, Radio y Televisión (registrada ante INDAUTOR en 2012)

Por el objetivo de esta investigación, se profundizará únicamente en aquellas que gestionen los derechos de autor de las personas relacionadas con la música, es decir, en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), en la Sociedad Mexicana de Productores de Fonogramas, Videogramas y Multimedia (SOMEXFON); la Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM) y EJE Ejecutantes (EJE).

Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)

La SACM tiene antecedentes que datan de 1945 con la creación del Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música (SMACEM), que debido a su carácter sindical no podía cobrar derechos de ejecución pública razón por la cual decidieron cambiar su identidad jurídica para ser ya una sociedad, denominándose en 1949 Sociedad de Autores y Compositores de México A.C. En el periodo entre 1983-1985 la sociedad dejó de ser una Sociedad Civil y se convirtió en Sociedad de Autores dando seguridad social a todos sus miembros y garantizando el pago por derechos de autor en la mayoría de las organizaciones de usuarios de música en casi todos los rubros. Finalmente en 1997 al entrar la nueva LFDA cambia su razón social a Sociedad de Autores y Compositores de México, Sociedad de Gestión Colectiva.

A la SACM pueden acudir toda/os aquella/os autores y compositora/es de obras musicales a registrarse para ser socia/o con los debidos beneficios²², actualmente cuenta con más de 30,000 socia/os. El registro es gratuito y se ofrecen los siguientes pagos por regalías de (SACM, 2015):

- 1) Reproducción Mecánica (soportes físicos, ejemplo: CD, DVD).
 - Sincronización (obra preexistente incluida en un audiovisual, ejemplo: película, anuncio publicitario).
 - Puesta a Disposición (internet, plataformas digitales).

- 2) Comunicación Pública (establecimientos comerciales, ejemplo: bares, restaurantes, hoteles)
 - Representación Pública (teatros)
 - Exhibición Pública (cines)
 - Transmisión o Radiodifusión Pública (radio, televisión, cable, satélite)

Las tarifas varían dependiendo²³ de si se trata de:

- Restaurantes, restaurantes bar, bares, cantinas, karaoke, sinfonolas y similares

²² Para conocer los beneficios que ofrece la SACM acuda a <http://www.sacm.org.mx/miembros/beneficios.asp>.

²³ Para acceder de manera directa al tarifario actual acuda a <http://www.sacm.org.mx/pdf/tarifario/index.html>.

- Hoteles y moteles
- Discotecas, antros, centros nocturnos, table dance, cabarets y similares
- Espectáculos artísticos, conciertos, palenques, ferias, eventos típicos y similares
- Establecimientos comerciales, escuelas de música, centros de recreación, gimnasios y similares
- Organismos de radio, televisión, cable, satélite (plataformas electrónicas) y demás

Estas regalías se pagan cada 3 meses, la SACM cuenta con sedes en todas las entidades federativas de la República Mexicana²⁴ , con algunas sedes en Estados Unidos, Europa, Asia y Latinoamérica.

Sociedad Mexicana de Productores de Fonogramas, Videogramas y Multimedia (SOMEXFON)

A nombre de las compañías disqueras, SOMEXFON representa los derechos exclusivos de millones de grabaciones musicales, mismas que aumentan constantemente por el lanzamiento de los nuevos títulos y la incorporación de nuevos representados. SOMEXFON a su vez, representa además de las compañías fonográficas nacionales e internacionales firmando acuerdos de reciprocidad para que tanto los fonogramas mexicanos sean protegidos internacionalmente, como representar y proteger, en el territorio mexicano, el catálogo de fonogramas que estas compañías internacionales administran (Coalición por el Acceso Legal a la Cultura, 2013).

A SOMEXFON puede acudir toda aquella disquera o productor/a de fonogramas a solicitar ser socia/o cumpliendo algunos requerimientos²⁵.

Actualmente la/os socia/os de SOMEXFON son:

1. Balboa Records
2. Compañía fonográfica internacional
3. D´Disa Latin Music
4. Discos Ciudad
5. Discos Musart

²⁴ Para acceder al directorio en cada entidad federativa ver <http://www.sacm.org.mx/sacm/delegados-nacionales.asp> .

²⁵ <http://somexfon.com/como-ser-socio/> .

6. Discos y Cassettes Phoenix
7. EMI Music México
8. Mexican Records
9. Multimusic
10. Multitrack
11. MusicMedia
12. Orfeón Videovox
13. Peerless-MCM
14. Sony Music
15. Titanio Records
16. Universal Music Mexico
17. Univision Music
18. Urtext
19. Warner Music Mexico

El pago de regalías que ofrece SOMEXFON es debido a cualquiera de estas situaciones:

- Ingresos por radio: pagos hechos por las estaciones de radio conforme a las “tocadas” (el número de veces que una estación de radio transmitió un fonograma en su programación) del catálogo de cada socio, para determinar estas “tocadas” se realiza un monitoreo a través del cual se determinan cuántas veces se transmitieron fonogramas y de qué socia/os.
- Ingresos por televisión con servicios de suscripción de pago: pagos conforme al porcentaje de participación de ventas en el mercado que cada socio tiene, estas ventas son revisadas y auditadas por un despacho de auditoría externo.
- Ingresos por televisión abierta: pagos de un 50% de los ingresos por participación de mercado y el restante 50% por monitoreo.
- Otros: cualquier pago diferente de los tres mencionados anteriormente se distribuirán conforme al porcentaje de participación de ventas en el mercado que cada socio tiene, estas ventas son revisadas y auditadas por un despacho de auditoría externo.

Las tarifas²⁶ varían dependiendo del lugar en donde se haga la comunicación pública:

- Academias de Danza y Baile, Aerobics, Gimnasios y Similares
- Agencias de autos
- Bares y/o Restaurantes-Bar , Antros
- Billares, Boliches y similares
- Baños de servicio público (regaderas, vapor, sauna, turco y similares)
- Boutiques, Zapaterías, Mercerías, tiendas de ropa o artículos deportivos, Supermercados pequeños, salas de arte, Bancos y demás establecimientos similares
- Balnearios (Música grabada en áreas comunes y restaurantes)
- Centros nocturnos y Cabarets
- Conciertos y eventos masivos
- Clubes campestre, clubes deportivos y similares
- Centros de trabajo (fábricas, oficinas)
- Centros culturales, Salas de teatro
- Centro de apuestas
- Carpas y Stands
- Discotecas
- Estaciones de radio que transmiten sólo por internet
- Estadios deportivos (fútbol, béisbol y similares)
- Equipos de luz y sonido (sonideros)
- Ferias regionales
- Foros y centros de uso múltiples
- Ferias y centros de exposiciones
- Funciones de box y/o lucha libre
- Hospitales, sanatorios, clínicas y similares
- Hoteles, moteles y similares
- Juegos mecánicos y Parques de diversiones
- Líneas de autobuses
- Líneas ferroviarias, metro, tren ligero y similares
- Parques acuáticos, centros recreativos y similares

²⁶ Para acceder de forma directa a las tarifas acuda a <http://somexfon.com/tarifas.pdf> .

- Pistas de patinaje
- Página de internet
- Proveedor de música
- Plazas comerciales
- Radio convencional, estaciones concesionadas, transmisión en frecuencia AM/FM
- Restaurantes
- Salones de fiestas infantiles
- Salones de fiesta para eventos sociales
- Salones de baile, pistas de baile y similares
- Sinfonolas
- Salones de belleza, masajes y similares
- *Table dance*
- Transmisiones especiales, proveedor de música ambiental
- Tiendas departamentales y de autoservicio como son: Wal Mart, Sears, Gigante, Aurrera, comercial Mexicana, Liverpool, soriana
- Televisión convencional abierta transmitida simultáneamente por internet
- Televisión transmitida sólo por internet
- Televisión convencional abierta
- Unidades móviles, Carpas, Stands y similares que son utilizados para promociones publicitarias y campañas políticas
- Videoclubes independientes
- Videos en establecimientos
- Yates turísticos, transbordadores y similares
- Zonas turísticas

En el año 2001, SOMEXFON inició operaciones en el área Metropolitana de la CDMX y a partir del 2007 cuando inicia una expansión llegando a cubrir 10 estados de la República Mexicana en el año 2011. Dentro de los planes de crecimiento se encuentra la meta de cubrir todas las entidades de la Federación por lo menos en las cabeceras de los estados antes del 2020.

Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM)

Creada en 1971 fue la primera agrupación que representaba a la/os música/os mexicana/os y extranjera/os domiciliados en México con el fin de proteger y

defender sus derechos de ejecutante, así como recaudar y repartir las regalías generadas a su favor por el uso y explotación de sus obras o ejecuciones en los diversos medios de comunicación que lleven a cabo los usuarios de la Música.

A SOMEM puede acudir toda/o aquel/la ejecutante de música a registrarse para ser socia/o, actualmente son más de 2, 500 socia/os y se les otorgará un pago por cualquiera de las siguientes actividades:

- La representación, recitación y ejecución pública de las obras artísticas, en cualquier establecimiento;
- La exhibición pública de obras audiovisuales por cualquier medio o procedimiento
- El acceso al público por medio de la telecomunicación
- La transmisión pública o radiodifusión, en cualquier modalidad incluyendo la retransmisión de las obras por cable, fibra óptica, microondas, vía satélite o cualquier medio conocido o por conocerse.

Las tarifas dependen del espacio donde se llevó a cabo la comunicación pública y de si fue música en vivo o grabada:

- Restaurantes, restaurantes-bar, bares, cantinas, karaoke, sinfonolas y similares
 - i) Música transmitida
 - ii) Música/os ambulantes
 - iii) Música en vivo
 - (1) Con costo de entrada
 - (2) Sin costo de entrada
 - (3) Donde se baile con música grabada con costo de entrada
 - (4) Eventos musicales con costo de entrada
- Discotecas, antros, centro nocturnos, *table dance*, cabarets y similares
 - i) Música transmitida
 - (1) Con costo de entrada
 - (2) Sin costo de entrada

- ii) Música/os ambulantes
 - (1) Con costo de entrada
 - (2) Sin costo de entrada
- iii) Música en vivo
 - (1) Con costo de entrada
 - (2) Sin costo de entrada
- Espectáculos artísticos, conciertos, palenques ferias, eventos típicos y similares
 - i) Concierto de música clásica
 - ii) Bailes populares
 - iii) Espectáculos cómicas y mágicos musicales
- Salones de fiesta para eventos sociales y salones de baile y pistas de baile
 - i) Eventos particulares
 - ii) Eventos musicales
 - (1) Con costo de entrada
 - (2) Sin costo de entrada

Actualmente existen 10 sedes de gestión de los derechos ubicadas en diferentes zonas del país.

EJE EJECUTANTES

Fundada en 1992 y con registro ante INDAUTOR a partir de 1999, comienzan las labores de EJE EJECUTANTES como sociedad que representa a los músicos ejecutantes y los que son titulares de Derechos conexos con el objetivo de proteger y defender a sus derechos de ejecutantes, así como recaudar las regalías que a su favor se generan por la explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones que hacen los usuarios de las mismas.

Pueden ser socios de EJE EJECUTANTES todos los músicos ejecutantes y cantantes de grupos que hayan participado en la grabación de fonogramas, programas de televisión, o en otras producciones, siempre que su ejecución musical haya quedado fija en un soporte susceptible de ser reproducido, y que dichas ejecuciones estén en explotación y se solicite ser socia/o (EJE, 2013).

Ahora cuenta con más de 1,500 socia/os a los cuales se les paga trimestralmente alguna regalía por efecto de:

- Ejecuciones públicas realizadas en lugares de concentración masiva.
- Ejecuciones públicas en lugares establecidos con los que SOMEXFON tiene convenio.
- Ejecuciones en repeticiones de programas y telenovelas de televisa.
- Ejecuciones en películas exhibidas en Cinépolis a partir de 2013.
- Ejecuciones en shows en vivo transmitidos por Televisa.
- Ejecuciones públicas en los países con los que EJE tiene convenio.

Aunado al crecimiento de la sociedad, se firmó una alianza con dos sociedades de gestión colectiva, ambas que agrupan también a titulares de Derechos Conexos: por un lado SOMEXFON y a la ANDI, lo que permitió a EJE EJECUTANTES, S.G.C. empezar a tener ingresos adecuados para pagar las regalías provenientes de la recaudación que hacía SOMEXFON a los socios que en ese entonces la integraban. A nivel internacional, se recaudan las regalías correspondientes a: Argentina, España, Chile, Colombia, Panamá, Costa Rica, entre otros (mediante la firma de convenios de reciprocidad firmados).

Unidad Especializada en Investigación de Delitos contra los Derechos de Autor y la Propiedad Industrial (UEIDDAPI) de la Procuraduría General de la República (PGR)

La Procuraduría General de la República es el órgano del poder Ejecutivo Federal, que se encarga principalmente de investigar y perseguir los delitos del orden federal y cuyo titular es el Procurador General de la República, quien preside al Ministerio Público de la Federación y a sus órganos auxiliares que son la policía investigadora y los peritos (PGR, 2018).

Desde 1974 existe la PGR y, actualmente, su estructura orgánica consta de: 5 subprocuradurías, 4 fiscalías y 12 unidades especializadas (PGR, 2018). Para el objetivo de este estudio sólo profundizaremos en La Subprocuraduría Especializada en Investigación de Delitos Federales (SEIDF) y en específico la Unidad Especializada en Investigación de Delitos Contra los Derechos de autor y la Propiedad Industrial (UEIDDAPI).

La SEIDF tiene como objetivo planear, conducir y evaluar la actuación ministerial especializada en los procesos penales de delitos federales previstos en las Leyes aplicables, Código Penal Federal, Código Fiscal de la Federación y demás disposiciones (PGR, 2018).

Como una de sus principales funciones tiene la investigación, persecución y prosecución de delitos contra los derechos de autor y la propiedad industrial, con la finalidad de combatir este ilícito y fomentar la inversión intelectual y productiva del país. Lo anterior conforme a lo que establece el Código Penal Federal, la Ley de la Propiedad Industrial y demás disposiciones aplicables (PGR, 2018). Acorde a la página web de la PGR (2018) la UEIDDAPI:

Es la Unidad Especializada en atender y proteger los derechos de propiedad intelectual e industrial, mediante la integración de un frente común constituido por autoridades administrativas, preventivas e investigadoras de delitos en esta materia y las organizaciones, organismos y empresas que ejercen derechos de autor y propiedad industrial.

La UEIDDAPI es frente institucional eficiente y eficaz para el control y supervisión de la aplicación de la normatividad administrativa en materia de derechos de autor y propiedad industrial, así como para la prevención, investigación y persecución de infracciones y delitos en dichas materias, mediante una sistemática y coordinada realización de acciones especializadas que se orienten a erradicar la impunidad y reducir la incidencia delictiva en la materia, mediante la formulación de propuestas de reformas legislativas que faciliten las acciones institucionales, de campañas de concientización para la prevención de tales ilícitos, de acciones contundentes contra el suministro de materia prima para la reproducción ilícita de bienes protegidos por las leyes de la materia, así como contra la producción, transportación, almacenamiento y comercialización de productos reproducidos ilegalmente.

Esta Unidad tiene como objetivo principal combatir a la piratería mediante las siguientes estrategias (PGR, 2018):

- Coordinación
- Vinculación autoridad/titulares de los derechos
- Reorganización
- Capacitación
- Intensificación de acciones

Lo anterior de manera coordinada con: la Secretaría de Economía- IMPI, la Secretaría de Educación Pública – INDAUTOR, Secretaría de Hacienda y Crédito Público – Administración Central de Investigación Aduanera, Secretaría de Hacienda y Crédito Público Servicio de Administración de Bienes Asegurados, Secretaría de Seguridad Pública, Secretaría de Gobernación – Centro de Investigación y Seguridad Nacional, Secretaría de Seguridad Pública en la CDMX.

Los tratados comerciales internacionales y organismos multilaterales del comercio sobre las obras protegidas por los derechos de autor

Tomando como referencia el trabajo de Arvind Panagariya “TRIPs and WTO: An Unesay Marriage” (1999), partimos de la idea de que la inclusión de los términos de propiedad intelectual en tratados regionales de comercio debido a la presión de los países desarrollados, afectan de manera negativa a los países en desarrollo creando distorsiones en la distribución del bienestar.

En cualquier negociación comercial hay ganadores y perdedores, en el caso de los tratados internacionales los ganadores son los países desarrollados al negociar desde una posición de ventajas tecnológicas, conocimiento tácito adquirido y desarrollo industrial superiores a los países en desarrollo; además, los consumidores de los países en desarrollo pagan precios más altos debido a que el régimen de propiedad intelectual impulsado por los países desarrollados genera una protección de mayor duración (en años) lo que se convierte en mayores ganancias a las empresas que se dedican a actividades relacionadas con la propiedad intelectual (Rodrik, 2018).

Tal y como pasaba antes del año 1996, al no existir lo que se conoce como TRIPs (Trade-related Intellectual Property Rights) en la Organización Mundial del Comercio (OMC de ahora en adelante), cada país era libre de escoger qué consideraba óptimo para su regulación de los derechos de autor, derivado de sus diferentes niveles de desarrollo económico, costos de innovación y sobre todo actitudes referentes a los derechos de autor; así los diferentes países escogían diferentes niveles de protección de los derechos de autor (Panagariya, 1999).

Lo anterior, a pesar de que desde 1945 existía el Convenio de Berna²⁷ para la Protección de las Obras literarias, en 1952 la Convención Universal sobre el derecho de autor y en 1961 la Convención de Roma. Ninguno de estos convenios, al ser regulados por la UNESCO o la OMPI, tenían castigo alguno de no cumplirse con lo establecido, ya que estas organizaciones no tienen esas facultades; por lo tanto, en la práctica, seguían existiendo diferentes niveles de protección de derechos de autor.

En la actualidad esta situación ha cambiado, ejemplo de ello es que 61% de los tratados comerciales internacionales cubren la protección de la propiedad intelectual (incluidos los derechos de autor) (Limão, 2016, p. 78). Durante los siguientes párrafos se expondrá cuáles han sido las vías de influencia de los países desarrollados hacia los países en desarrollo reflejado en convenios (regulados por organismo multilaterales del comercio) y tratados comerciales como lo son: la Ronda Uruguay (GAAT) - OMC TRIPS y el TLCAN.

La Ronda Uruguay del GAAT y su conversión al TRIPS de la OMC

Es de conocimiento público que antes de existir lo que ahora se conoce como Organización mundial del Comercio (OMC) su antecedente fue el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GAAT por sus siglas en inglés). Para objetos de esta investigación haremos un especial énfasis en la última ronda de negociación conocida como “Ronda Uruguay”, ésta fue la que

²⁷ El Convenio de Berna es el que homogeneiza los años de protección mínimos para las obras artísticas, dando 50 años *pos mortem*.

introdujo en el GATT lo relativo a la propiedad intelectual²⁸, la ronda se llevó a cabo desde noviembre de 1986 a 1994 y su Acta final termina con la creación de la OMC en 1995.

En la Ronda Uruguay, de acuerdo al Resumen del Acta Final (OMC, 2018), dice que:

En el acuerdo se reconoce que la gran diversidad de normas destinadas a proteger y a hacer respetar los derechos de propiedad intelectual y la falta de un marco multilateral de principios, normas y disciplinas relacionados con el comercio internacional de mercancías falsificadas han sido una fuente cada vez mayor de tensiones en las relaciones económicas internacionales. Se requerían normas y disciplinas para eliminar esas tensiones. A tal fin, en el acuerdo se aborda la aplicabilidad de los principios básicos del Acuerdo General y de los acuerdos internacionales pertinentes sobre propiedad intelectual, el reconocimiento de derechos de propiedad intelectual adecuados, la provisión de medidas eficaces para hacer respetar esos derechos, la solución multilateral de diferencias y las disposiciones transitorias.

(...)En lo concerniente al derecho de autor, se exige que las partes observen las disposiciones sustantivas del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, en su última versión (París, 1971), aunque no estarán obligadas a proteger los derechos morales estipulados en el artículo 6bis de dicho Convenio... En el texto también se exige que se otorgue a los artistas intérpretes o ejecutantes protección contra la grabación y difusión no autorizadas de sus interpretaciones o ejecuciones en directo (piratería). La protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de grabaciones de sonido tendría una duración de 50 años como mínimo. Los organismos de radiodifusión controlarían el posible uso sin su autorización de las señales de radiodifusión. Este derecho duraría 20 años como mínimo.

²⁸ Para conocer más sobre la Ronda Uruguay acudir a https://www.wto.org/spanish/thewto_s/whatis_s/tif_s/fact5_s.htm y https://www.wto.org/spanish/thewto_s/whatis_s/tif_s/fact4_s.htm.

Si bien 123 países son los que formaron parte de esta ronda, podemos dividir a los 160 países (que actualmente han firmado los acuerdos generados de esa ronda en cuestiones sobre propiedad intelectual debido a su integración a la OMC) pertenecientes a la OMC en 2 fases: países que pertenecían al GATT antes de la Ronda Uruguay y que promovieron la introducción de la regulación de la propiedad intelectual dentro de los tratados comerciales internacionales con un mínimo de tiempo de protección de los derechos de autor patrimoniales y los países que pertenecieron al GATT posterior a la Ronda Uruguay y tuvieron que aceptar el mínimo de años de protección de los derechos de autor patrimoniales si querían un comercio internacional respaldado por la OMC y sus países miembros.

En el primer grupo se observa un saldo de 56 países que ya habían firmado el Convenio de Berna antes de empezar la Ronda Uruguay, a los cuales llamaremos “Países promotores”, 16 países que firmaron el Convenio de Berna entre la Ronda Uruguay y la creación de la OMC en 1995, a los cuales llamaremos “Primera generación”; 11 países que firmaron el Convenio de Berna después de la creación de la OMC, a los cuales llamaremos “Segunda generación” y 5 países que hasta la actualidad no han firmado el Convenio de Berna, a los cuales llamaremos “*Outliers*”.

En el segundo grupo se observa un saldo de 9 países que ya habían firmado el Convenio de Berna antes de empezar la Ronda Uruguay pero que formaron parte del GATT hasta iniciada la ronda a los cuales también llamaremos “Países promotores”; 54 países que tuvieron que modificar su mínimo de años de protección a los derechos de autor pues se adhirieron al Convenio de Berna (en su mayoría) después de la creación de la OMC, a los cuales llamaremos “Tercera generación” y 9 países que no han firmado el Convenio, a los cuales también llamaremos “*Outliers*”.

De tal manera que en total fueron 65 países los promotores del régimen internacional de propiedad intelectual vía GAAT-OMC, 81 países que fueron presionados para aceptar este régimen internacional y 14 países que no han cedido ante la presión comercial. Así estos 146 países se han adherido a lo que se conoce como el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de

Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (TRIPS en inglés)²⁹ (OMC, 1995).

El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)

“Faltó una lectura industrial de la cultura mexicana”

Serra P., Jaime (citado en Cruz, 2014)

En 1992 México, EUA y Canadá suscriben el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el cual es el primer tratado de comercio internacional en incluir un capítulo sobre propiedad intelectual, cabe resaltar que las negociaciones del TLCAN inician un año después de las de ADPIC pero terminan un año antes, por lo que el primer Tratado retoma al segundo. El TLCAN consta de 8 partes, 22 capítulos y 2 tipos de anexos. Lo referente a la propiedad intelectual se encuentra en la Sexta parte, capítulo 17 (SICE, 2017). De tal forma que expresa (SICE, 2017), tal y como a continuación se presenta:

Artículo 1701. Naturaleza y ámbito de las obligaciones

1. Cada una de las Partes otorgará en su territorio, a los nacionales de otra Parte, protección y defensa adecuada y eficaz para los derechos de propiedad intelectual, asegurándose a la vez de que las medidas destinadas a defender esos derechos no se conviertan en obstáculos al comercio legítimo.
2. Con objeto de otorgar protección y defensa adecuada y eficaz a los derechos de propiedad intelectual cada una de las Partes aplicará, cuando menos, este capítulo y las disposiciones sustantivas de:

(a) el Convenio de Ginebra para la Protección de los Productores de Fonogramas Contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, 1971 (Convenio de Ginebra);

(b) el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, 1971 (Convenio de Berna);

²⁹ Para conocer la versión actual de este documento acuda a https://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/27-trips.pdf.

(c) el Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial, 1967 (Convenio de París); y

(d) el Convenio Internacional para la Protección de las Obtenciones Vegetales, 1978 (Convenio UPOV), o la Convención Internacional para la Protección de Nuevas Variedades de Plantas, 1991 (Convenio UPOV).

Las Partes harán todo lo posible para adherirse a los textos citados de estos convenios si aún no son parte de ellos a la fecha de entrada en vigor de este Tratado.

3. El Anexo 1701.3 se aplica a las Partes señaladas en ese anexo.

Artículo 1705. Derechos de autor

1. Cada una de las Partes protegerá las obras comprendidas en el Artículo 2 del Convenio de Berna, incluyendo cualesquiera otras que incorporen una expresión original en el sentido que confiere a este término el mismo Convenio. En particular:

(a) todos los tipos de programas de cómputo son obras literarias en el sentido que confiere al término el Convenio de Berna y cada una de las Partes los protegerá como tales; y

(b) las compilaciones de datos o de otros materiales, legibles por medio de máquinas o en otra forma, que por razones de la selección y disposición de su contenido constituyan creaciones de carácter intelectual, estarán protegidas como tales.

La protección que proporcione una Parte conforme al inciso (b) no se extenderá a los datos o materiales en sí mismos, ni se otorgará en perjuicio de ningún derecho de autor que exista sobre tales datos o materiales.

2. Cada una de las Partes otorgará a los autores y a sus causahabientes los derechos que se enuncian en el Convenio de Berna respecto a las obras consideradas en el párrafo 1, incluyendo el derecho de autorizar o prohibir:

(a) la importación al territorio de la Parte de copias de la obra hechas sin autorización del titular del derecho;

(b) la primera distribución pública del original y de cada copia de la obra mediante venta, renta u otra manera;

(c) la comunicación de la obra al público; y

(d) la renta comercial del original o de una copia de un programa de cómputo.

El inciso (d) no se aplicará cuando la copia del programa de cómputo no constituya en sí misma un objeto esencial de la renta. Cada una de las Partes dispondrá que la introducción del original o de una copia del programa de cómputo en el mercado, con el consentimiento del titular del derecho, no agote el derecho de renta.

3. Cada una de las Partes dispondrá que para los derechos de autor y derechos conexos:

(a) cualquier persona que adquiera o detente derechos económicos pueda, libremente y por separado, transferirlos mediante contrato para efectos de explotación y goce por el cesionario; y

(b) cualquier persona que adquiera y detente esos derechos económicos en virtud de un contrato, incluidos los contratos de empleo que impliquen la creación de obras y fonogramas, tenga la capacidad de ejercitar esos derechos en nombre propio y de disfrutar plenamente los beneficios derivados de tales derechos.

4. Cada una de las Partes dispondrá que cuando el periodo de protección de una obra, que no sea fotográfica o de arte aplicado, deba calcularse sobre una base distinta a la de la vida de una persona física, el periodo no será menor de cincuenta años desde el final del año natural en que se efectúe la primera publicación autorizada del trabajo. A falta de tal publicación autorizada dentro de los cincuenta años siguientes a la realización de la obra, el periodo de protección no será menor de cincuenta años contados desde el final del año natural en que se haya realizado la obra.
5. Cada una de las Partes circunscribirá las limitaciones o excepciones a los derechos que establece este artículo a casos especiales determinados que no impidan la explotación normal de la obra ni ocasionen perjuicio injustificadamente a los legítimos intereses del titular del derecho.
6. Ninguna de las Partes concederá licencias para la reproducción y traducción, permitidas conforme al Apéndice al Convenio de Berna, cuando las necesidades legítimas de copias o traducciones de la obra en el territorio de esa Parte pudieran cubrirse mediante acciones voluntarias del titular del derecho, de no ser por obstáculos creados por las medidas de la Parte.
7. El Anexo 1705.7 se aplica a las Partes señaladas en ese anexo.

Artículo 1706. Fonogramas

1. Cada una de las Partes otorgará al productor de un fonograma el derecho de autorizar o prohibir:
 - (a) la reproducción directa o indirecta del fonograma:
 - (b) la importación al territorio de la Parte de copias del fonograma hechas sin la autorización del productor;
 - (c) la primera distribución pública del original y de cada copia del fonograma mediante venta, renta u otra manera; y

(d) la renta comercial del original o de una copia del fonograma, excepto cuando en un contrato entre el productor del fonograma y los autores de las obras fijadas en el mismo exista estipulación expresa en otro sentido.

Cada una de las Partes dispondrá que la introducción del original o de una copia de los fonogramas en el mercado, con el consentimiento del titular del derecho, no agote el derecho de renta.

2. Cada una de las Partes establecerá un periodo de protección para los fonogramas de por lo menos 50 años a partir del final del año natural en que se haya hecho la fijación.
3. Cada una de las Partes circunscribirá las limitaciones o excepciones a los derechos que establece este artículo a casos especiales determinados que no impidan la explotación normal del fonograma ni ocasionen perjuicio injustificadamente a los legítimos intereses del titular del derecho.

Podemos notar que la contribución económica de la cultura se transformó en un tema de debate, ya que a partir del momento en que se hace la pregunta de si se debe o no incluir a las industrias culturales en el Tratado de Libre Comercio, es precisamente porque éstas tienen un valor económico. México y Canadá tuvieron diferentes formas de actuar antes este Tratado: las reservas y la exención, respectivamente.

La exención cultural es una exclusión completa de las industrias culturales en los compromisos de liberalización. Esta manera de hacerlo es única, pues en general, los países prefieren formular una reserva, es decir, no adoptar compromisos de liberalización en un ámbito específico.

Por otra parte, existen dos tipos de reservas para los servicios e inversiones: las reservas al Anexo 1 que conciernen a las medidas específicas existentes y las del Anexo 2 que tratan de un sector en particular e intentan preservar la capacidad de intervención de los Estados en el futuro, lo que quiere decir que el país conserva su derecho de mantener sus medidas existentes, de adoptar nuevas medidas o medidas más restrictivas para las industrias culturales.

Dentro del marco del TLCAN, México inscribió en Anexo 1- Reservas en relación con medidas existentes y compromisos de liberalización (Vallerand, 2015):

Los inversionistas de otra Parte o sus inversiones sólo podrán adquirir, directa o indirectamente, hasta un 49 por ciento de la participación en empresas establecidas o por establecerse en el territorio de México que impriman o publiquen periódicos escritos principalmente para el público mexicano y para ser distribuidos en el territorio de México.

...Los inversionistas de otra Parte o sus inversiones sólo podrán adquirir, directa o indirectamente, hasta un 49 por ciento de la participación en empresas establecidas o por establecerse en el territorio de México que posean o exploten sistemas de televisión por cable o que suministren servicios de televisión por cable (pp.31-32)

Además de también utilizar el Anexo 2 - Reserva en relación con medidas futuras (Vallerand, 2015):

México se reserva el derecho de adoptar o mantener cualquier medida con respecto a la inversión en servicios de radiodifusión, sistemas de distribución multipunto, música continua y televisión de alta definición y a la prestación de esos servicios. Esta reserva no se aplica a la producción, venta o autorización de derechos de programas de radio o televisión (p.32)

De tal manera que, aún adicionando ambos anexos, estos abarcan menos la amplitud de la actividad cultural que lo hace el enfoque canadiense con su exención cultural. Sin embargo, esta exención cultural obtenida por Canadá en el TLCAN no disuadió a los Estados Unidos de impugnar con éxito ciertas políticas culturales de Canadá, es decir, que si Canadá la utiliza para adoptar medidas que son incompatibles con el acuerdo comercial, los Estados Unidos se reservan el derecho de adoptar medidas de represalias comerciales que tengan un valor equivalente.

La renegociación del TLCAN durante este año a partir de la presidencia de Trump en EEUU y sus propuestas de cambio de políticas económicas pueden

ser una oportunidad para que México cambie sus términos de adhesión al Tratado, ha quedado claro que la propiedad intelectual en las rondas de negociación ha sido un tema crucial (El Economista, 2018) y el grupo negociador de EEUU ya ha dejado claro cuál es el piso básico que quieren en varios temas relacionados con la propiedad intelectual (Office of the United States Representative Executive Office of the President, 2017) así como las prioridades del gobierno mexicano (Guajardo, 2017). Sin embargo, aunque cada grupo negociador tenga un objetivo las condiciones en cada ronda pueden favorecer a México si los acuerdos se dan en aras de saber manejar estratégicamente la competencia de productos extranjeros, la capacidad financiera de los poderes públicos para sostener la cultura, la adaptación de las políticas a los avances tecnológicos, a la evolución de los gustos del público y a la movilización y el dinamismo de los actores culturales y de la sociedad civil.

¿La protección a los derechos de autor es algo que México debe considerar como una prioridad institucional?

La pregunta que debe hacerse un hacedor de política pública no es si las instituciones tienen importancia o no, pues claramente las instituciones tanto formales como informales generan comportamientos individuales y sociales que repercuten en la economía de un territorio. Sin embargo, lo que sí debe plantearse es ¿qué instituciones importan y cómo se adquieren éstas?

Para Dani Rodrik, convertir principios generales abstractos de elementos necesarios para el funcionamiento de una economía (de mercado) como los derechos de propiedad, el Estado de derecho, los incentivos orientados hacia el mercado, dinero “sano” y finanzas públicas sustentables en políticas funcionales requiere de un conocimiento considerable de las especificidades regionales (2011).

En este subcapítulo se abordará las fallas institucionales de los derechos de autor desde dos ámbitos: la falta de conocimiento local al adquirir el régimen internacional de propiedad intelectual y la razón de la baja productividad de las obras explotadas debido al escaso dinamismo que permiten los derechos de autor.

La falta del conocimiento local: el rol del público en los derechos de autor

Como se habrá notado en los subcapítulos anteriores, las dependencias encargadas de la protección de los derechos autor tienen una grave ausencia de una sección de los agentes interesados en los derechos de autor: el público. En ninguna de estas organizaciones existe un consejo ciudadano que equilibre las decisiones respecto a la duración de la explotación de los derechos de autor patrimoniales ni un diagnóstico del por qué ese público consume piratería. Asumiendo a la política participativa como *metainstitución*, el conocimiento local que depende tanto de los artistas-autores, las empresas que se dedican a la explotación de las obras y el público al que va dirigida la obra es esencial para la construcción de instituciones que generen desarrollo económico y social.

La piratería se ha proclamado como el gran enemigo de aquellas personas que defienden a los derechos de autor (Anderson, 2006; IMPI, 2012; IMPI, 2013; IMPI, 2014; IMPI, 2016; Office of the United States Trade Representative, 2016). Sin embargo esta visión de la piratería es parcial, ya que parten de diseños, “mejores” prácticas”, códigos y normas internacionales y armonizaciones legislativas que sólo resuelven principios de política pública pero no formas institucionales particulares para cada país.

Un ejemplo de cómo se ve a la piratería como un problema internacional y de conflicto comercial entre países es la llamada *Watch list*³⁰ de la alianza Internacional para la Propiedad Intelectual (IIPA en inglés) liderada por el gobierno estadounidense y conformada por más de 3,200 compañías³¹. México se encuentre dentro de la lista de países con peligro de piratería debido a su fragilidad institucional para proteger la propiedad intelectual y con ellos los productos y obras provenientes de Estados Unidos.

Además las encuestas realizadas por el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI) revelan que el 61% de las 15 entidades federativas de México encuestadas han consumido en ese año productos “pirata” y de estos aproximadamente el 61% en promedio ha sido un fonograma (disco);

³⁰ Para acudir a la última versión de este documento entre a <https://ustr.gov/sites/default/files/USTR-2016-Special-301-Report.pdf> pp 57-58.

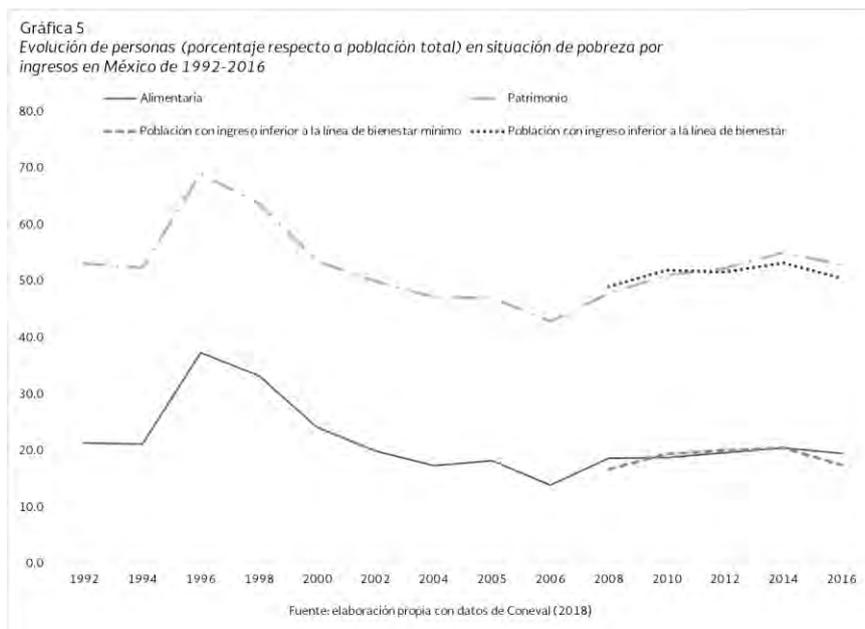
³¹ Para conocer más sobre IIPA acuda a <http://www.iipawebsite.com/aboutiipa.html> .

posteriormente se pregunta sobre las razones por las que se compran este tipo de productos y la respuesta principal es “Los productos pirata son más económicos” ¿Qué significa esto para los hacedores de políticas públicas?

La relevancia del conocimiento local no sólo reside en las costumbres, tradiciones y juicios de valor de una sociedad en específico sino también conocer los niveles de ingreso, situaciones de pobreza multidimensional y falta de acceso a cierto tipo de bienes debido a condiciones referentes a la educación, género o raza. Retomando la idea de Celso Furtado (1974) sobre las diferencias entre los países desarrollados y los países en desarrollo³², se destaca una de ellas, que es la referente al ingreso y es que “una gran proporción de la población es marginalizada por la economía de mercado mientras una minoría imita los patrones de consumo de los países desarrollados” (p.4).

En el caso de México, el nivel de pobreza en los últimos 20 años no ha reducido (Gráfica 5), en tanto que paralelamente la protección a los derechos de autor se ha hecho más extensa en tiempo de explotación patrimonial y más punitiva en términos de sentencias penales. Esto tiene consecuencias directas en el consumo de bienes y servicios en general, pero particularmente para esta investigación en los bienes y servicios culturales, pues entre más bajo sea el ingreso de determinada población, su consumo estará determinado por los bienes y servicios más baratos ya que se cuenta con recursos limitados (restricción presupuestaria). Por lo tanto, existe una relación directa entre el nivel de ingreso y el nivel de consumo de “piratería”.

³² Originalmente se utilizaba el término de “países subdesarrollados”.



Esta diferencia en el nivel de ingresos entre los países desarrollados y los países en desarrollo, así como su inequitativa distribución hace que las formas institucionales de los derechos de autor de los países desarrollados (promotoras del régimen internacional) deban diferir de las formas institucionales de los países en desarrollo, pues los estadios de desarrollo de ambas regiones son elementos causales del éxito o fracaso de cierta forma institucional.

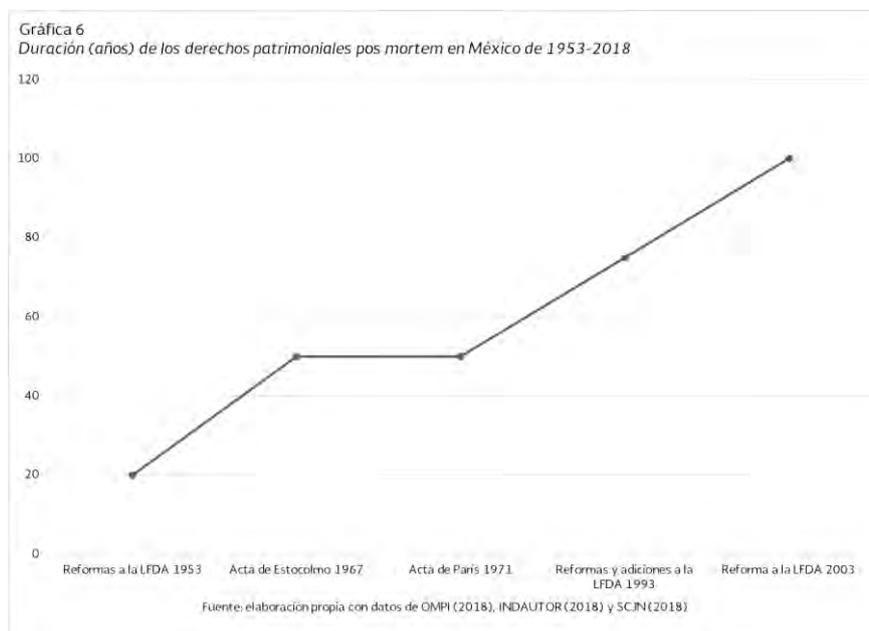
Aparte de esta diferencia sustancial, si se toma la decisión de que se adoptará y no innovará en formas institucionales, los efectos negativos de esta adaptación pueden ser menos fuertes en la medida en que sean graduales.

Para Ha-Joon Chang (2011, p. 88), como parte de sus conclusiones del estudio sobre adaptación de instituciones entre los países dice que:

...las instituciones han tardado normalmente décadas, si no generaciones, en desarrollarse. En este contexto, la actual exigencia más o menos común de que los países en desarrollo deben adoptar – “ahora mismo”, o al menos en los próximos cinco o diez años– instituciones con “estándares mundiales”, so pena de sufrir penalizaciones por no hacerlo, parece estar en contradicción con las

experiencias históricas de los APD³³ que están planteando justamente tales exigencias.

En México, la gradualidad de la explotación patrimonial no existe. Esto lo podemos observar en el siguiente gráfico.



En la Gráfica 6 se muestran las modificaciones a la ley que han afectado a la duración de explotación de los derechos patrimoniales antes de pasar al dominio público, es notable que en las últimas tres modificaciones los saltos de duración del monopolio de explotación han sido de 25 en 25 años. Es decir, en el Acta de París lo estipulado en la ley eran 50 años *pos mortem*, para las reformas en 1993 fue de 75 *pos mortem* y para la última reforma (protección actual) la modificación hecha en 2003 es de 100 años *pos mortem*. Finalmente, se concluye que los grupos vulnerables de población por nivel de ingresos a medida que aumenten los años de duración de los derechos patrimoniales, por el hecho de que su ingreso no le permite acceder al pago por bienes y servicios culturales, no estarán desarrollando todas sus necesidades fundamentales (acceso a la cultura) y ésta es una falla en el desarrollo social del país.

La escasez de dinamismo de los derechos de autor

El discurso ortodoxo predominante actualmente considera que cuanto más importante sea la protección de los derechos de propiedad tanto mejor será

³³ Así abrevia Ha Joon Chang a los Actuales Países Desarrollados (APD).

para el desarrollo económico, dado que dicha protección estimula la creación de riqueza. Parece razonable argumentar que la persistente incertidumbre sobre la seguridad de los derechos de propiedad puede resultar ser un mal para las inversiones a largo plazo y para el crecimiento; pero el papel de los derechos de propiedad en el desarrollo económico es mucho más complejo que lo que sugiere este argumento. A esto falta añadir ¿qué tipos de derechos de propiedad: privados, públicos, cooperativos? ¿Cuánto deben durar esos derechos para que permitan el dinamismo económico al poderlo utilizar por diferentes agentes?

El tipo de derecho que quiere ser utilizado por el conjunto de la sociedad se tratará en un siguiente capítulo cuando se examinen los efectos de las innovaciones tecnológicas en la industria musical y la reflexión por parte de la sociedad sobre la pertinencia de la forma predominante de derechos de autor.

En cuanto a la segunda pregunta, es importante para el desarrollo económico de un país en desarrollo comprender que la garantía de los derechos de propiedad no puede ser percibida como algo bueno en sí mismo. Hay numerosos ejemplos históricos de que la conservación de ciertos derechos de propiedad ha perjudicado el desarrollo económico. Más aún: existen ejemplos que muestran que “la violación de ciertos derechos de propiedad (y la creación de nuevos) ha beneficiado al desarrollo económico de ciertos países” (Chang, 2011, p. 188).

Demostrar cómo, con base en datos estadísticos y/o modelos econométricos, los actuales derechos de autor han perjudicado el desarrollo económico de este país no será acotado por esta investigación; sin embargo, se pueden dar indicios sobre la manera en que actividades que se consideran ilícitas por el *mainstream* de los hacedores de política pública como la piratería han generado efectos secundarios benéficos como la creación de empleos (informales). Esto queda demostrado en la impresión (no equivocada) de la población encuestada en la, ya mencionada anteriormente, “Encuesta de hábitos de consumo de productos apócrifos” del IMPI en sus diferentes ediciones al responder “¿La piratería genera mayor cantidad de empleos en el país?” la respuesta es afirmativa en promedio del 70%.

Por lo tanto, la piratería también está siendo una válvula de escape de la falta de creación de empleos formales dentro de las industrias culturales, este cese de creación de empleos formales puede estar respondiendo a un problema de raíz como el bajo crecimiento generalizado de la economía mexicana además de la distribución de los rendimientos de la inversión en este tipo de empresas .

Establecer derechos de propiedad no sólo necesita de aprobar una iniciativa de ley, pues esto sólo hablan de la titularidad sino en la práctica, sino además estos derechos de titularidad deben estar respaldados por una combinación de leyes, exigibilidad privada y pública y costumbres y tradiciones que los conviertan en derecho de control. Todas las sociedades reconocen que se puede restringir los derechos de propiedad privada si al hacerlo se atienden a un fin público superior; lo que cambia es la definición de lo que constituye “fin público superior” como lo puede ser el desarrollo económico del país (y el acceso a la cultura).

Conclusiones

Desde finales del siglo XX, poco antes de la creación de la OMC, los países desarrollados han ejercido presión a los países en desarrollo por adoptar ciertas políticas, entre ellas, un régimen de propiedad intelectual que no corresponde con lo que históricamente los actuales países desarrollados ejercieron en sus estadios previos de desarrollo. Esta presión se ha llevado a cabo mediante organismos multilaterales y tratados comerciales que vinculan la regulación de la propiedad intelectual en cada país con sanciones comerciales.

Además los países desarrollados cuentan con ventajas comparativas que hacen que el comercio internacional de bienes y servicios culturales esté dominado por ellos, por lo que el interés para que los países en desarrollo adopten su régimen de propiedad intelectual tiene su fundamento en crear las mejores condiciones comerciales sólo para los países desarrollados.

La actual regulación de los derechos de autor en México delega responsabilidades institucionales a INDAUTOR, las Sociedades de Gestión Colectiva y la PGR, de tal manera que el comercio de bienes y servicios culturales, tanto a nivel nacional como internacional, será resultado de la producción de las empresas pertenecientes a las industrias culturales y su

relación con Sociedades de Gestión Colectiva para el cobro por la explotación de los derechos de autor y conexos, para un óptimo funcionamiento se requiere que haya un arreglo institucional que les permita desarrollar su mercado.

Este arreglo institucional debe atender a las necesidades particulares de cada país, a pesar de tener principios de políticas públicas internacionales, estas particularidades deben tomar en cuenta el nivel de ingreso de la sociedad, las capacidades tecnológicas e industriales y la forma de concebir a la propiedad intelectual no sólo del sector privado sino también de público y de la academia y gobierno. De tal manera que la regulación de los derechos de autor permita el desarrollo de las empresas relacionadas con actividades culturales pero también el acceso los bienes y servicios por parte del público.

En particular, la renegociación del TLCAN durante este año a partir de la presidencia de Trump en EEUU y sus propuestas de cambio de políticas económicas, pueden ser una oportunidad para que México cambie sus términos de adhesión al Tratado en aras de saber manejar estratégicamente la competencia de productos extranjeros, la capacidad financiera de los poderes públicos para sostener la cultura, la adaptación de las políticas a los avances tecnológicos, a la evolución de los gustos del público y a la movilización y el dinamismo de los actores culturales y de la sociedad civil.

Capítulo 3. Las industrias culturales y su relación con los derechos de autor
En anteriores capítulos se ha desarrollado el manejo económico-legal de una sección específica de la propiedad intelectual: los derechos de autor, se han dado referencias generales sobre su regulación y el costo institucional para México. En el presente capítulo se abordará la relación de los derechos de autor con algo conocido como “industrias culturales”, detallando cómo cada eslabón de la cadena de valor de una industria en específico: la musical, se basa en el cobro de explotación de los mismos y se finaliza el capítulo exponiendo cómo las innovaciones tecnológicas repercuten en los modelos de negocios existentes y se crean nuevas estrategias competitivas por parte de las empresas para permanecer en el mercado.

Delimitando a las industrias culturales

El término de “industria cultural” fue creado por Theodor Adorno y Max Horkheimer (1944) pertenecientes a la escuela marxista de Frankfurt en el año 1944 para referirse a los efectos del modelo de mercado enfocado en la producción para las masas (a partir de la segunda revolución industrial) y de cómo este modelo también había afectado a las artes al surgir productos como las películas y utilizar a la radio como medio difusor para las grandes poblaciones. De tal manera que exponen lo siguiente:

Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard (p. 1).

Posteriormente, esta visión crítica también fue adoptada por la UNESCO, en particular por un programa de investigaciones comparadas sobre las industrias

culturales aprobado en una reunión durante el año 1978; para tal efecto, un grupo de investigadores finalizaron sus estudios en un documento titulado “Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego” (1982) donde se apremiaba la crítica hecha por Adorno y Horkheimer y se trató de profundizar en cómo las innovaciones tecnológicas en países seleccionados han repercutido en la manera de difundir la cultura y qué tipo de contenido tienen, así como de dónde proviene geográficamente la generación de conocimiento.

A partir de la década de los ochenta, la visión crítica tiende a difuminarse, pues por el gobierno inglés³⁴ y el australiano en turno comenzaron una ola de producción académica sobre los beneficios que traen las industrias culturales en términos de empleo, consumo, encadenamientos y el rol de la inversión pública en este tipo de actividad productiva; lo que en síntesis se enfocaba unilateralmente a las aportaciones de las industrias culturales al PIB de un país (O’Connor, 2000). En adelante, el término de industrias culturales será utilizado también para promover el turismo a ciertas ciudades y fortalecer una especie de desarrollo local basado en actividades culturales (Hesmondhalgh & Pratt, 2005).

En este sentido, el director del Banco Mundial en 1999 inaugura el evento “*Culture counts: financing, resources and the economics of culture in sustainable development*” (Banco Mundial, 1999) donde pone a la cultura como eje de un modelo de desarrollo sostenible de tal manera que los actores involucrados sean de diferentes ámbitos tanto en el sector público como en el privado e invita a un mayor uso de recursos para promover programas que incluyan actividades culturales.

En 2001 David Throsby publica “Economía y Cultura” enfocando la importancia de las industrias culturales como factores para promover el desarrollo urbano, como se expresa en la siguiente cita:

la maximización de los rendimientos económicos en términos de ingresos y empleo para la economía local, la promoción de «imágenes»

³⁴ Para conocer lo que actualmente hace el gobierno inglés para promover las industrias culturales acuda a <http://www.thecreativeindustries.co.uk/uk-creative-overview/news-and-views/call-for-transformational-creative-industries-strategy>

de ciudades como centros económicos dinámicos y la cooptación de la cultura como fuerza económica positiva en la regeneración social y física de zonas urbanas en decadencia. (p. 177)

Los años posteriores son testigo de la difusión de este enfoque, es decir, las industrias culturales como medio para el desarrollo regional; cabe resaltar que este enfoque permitió la creación de estadísticas sobre las actividades artísticas y estudios sobre las cadenas de valor de las industrias culturales, ambas con destacables frutos para el análisis económico.

Para fines de este trabajo se tomará como definición de industrias culturales la hecha por Justin O'Connor (2000, p. 6):

Las industrias culturales son aquellas actividades que se ocupan principalmente de bienes simbólicos: bienes cuyo principal valor económico se deriva de su valor cultural. Veremos cómo esta definición afecta las prácticas y dinámicas de este sector en un momento. Esta definición incluye lo que se ha llamado industrias culturales "clásicas": medios de difusión, cine, publicaciones, música grabada, diseño, arquitectura, nuevos medios y las "artes tradicionales": artes visuales, artesanía, teatro, teatro musical, conciertos y desempeño, literatura, museos y galerías: todas aquellas actividades que han sido elegibles para financiamiento público como "arte". Ciertamente hay divisiones entre estas dos categorías, pero una línea entre "arte" y "comercio" es ideológica y no analítica.³⁵

Para tal efecto, la industria musical forma parte del conjunto de las industrias culturales.

La industria musical

Un ser humano promedio escucha música 3-4 horas al día (Edison Research, 2016; Stutz, 2014), para que la canción pueda ser reproducida en disco o de manera digital, además de poder escucharla en vivo ya sea en un concierto o evento privado, existe toda una cadena de valor detrás. La producción de música como un producto de mercado es un fenómeno relativamente reciente,

³⁵ Traducción simple.

pues el mercado de música empieza con la venta de partituras en el siglo XIX y se congrega como un sector productivo en el siglo XX con el surgimiento de la música grabada y puesta a disposición del público en discos de vinil, cassettes, CDs y finalmente en el siglo XXI en plataformas virtuales. La música es ahora un negocio de índole global (Graham & Burnes, 2004).

Para fines de este trabajo se tomará la definición de industria musical de Rachel Dunlop et al (Dunlop, Moody, Muir, & Shaw, 1995, pág. 28):

La industria de la música se define aquí como una serie de industrias interconectadas que generan ingresos a través de la producción y difusión de música. Los ingresos se derivan tanto de la venta de productos manufacturados "visibles" (por ejemplo, productos musicales grabados como discos compactos (CD), cassettes e instrumentos musicales), como también de ganancias "invisibles" como tarifas de rendimiento y regalías³⁶.

Para el caso de México, la industria musical representa del total de la oferta de bienes y servicios nacionales (Tabla 8) el 0.4%, en el periodo seleccionado de 2008-2016, su aportación ha tenido una tendencia a la baja. Esta tendencia puede tener un vínculo con el mercado ilegal del sector y la poca adaptación que han tenido a los cambios tecnológicos las empresas pertenecientes.

Tabla 8

Participación (millones de pesos corrientes) en el total de la oferta de bienes y servicios por áreas generales y específicas en México, 2008-2016

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Total país	25,438,305.62	24,549,787.53	27,452,160.60	30,404,922.56	33,036,601.07	33,560,663.82	35,954,091.50	38,756,421.09	42,705,496.20
Total cultura	820,127.61	845,250.62	882,916.72	932,589.36	990,181.30	996,227.30	1,024,405.12	1,087,078.49	1,138,524.31
Música y conciertos	18,924.97	19,202.13	19,737.13	21,314.41	17,063.88	13,628.31	14,847.11	15,788.51	16,399.23
Instrumentos musicales	2,827.12	2,975.51	2,953.68	3,324.49	3,721.43	3,654.01	3,672.86	4,392.60	4,760.95
Música	11,559.02	11,517.42	11,733.21	12,709.63	7,680.41	4,142.01	4,932.30	4,918.42	4,721.93
Conciertos	2,455.76	2,608.00	2,772.56	2,860.97	3,032.88	3,187.61	3,305.53	3,429.86	3,602.01
Propiedad intelectual en música	382.90	414.78	408.44	437.14	426.13	465.03	411.08	371.09	396.67
Gestión pública en música y conciertos	1,700.17	1,686.43	1,869.24	1,982.18	2,203.02	2,179.65	2,525.34	2,676.54	2,917.67

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

La misma tendencia tiene la industria musical en México respecto de su Valor Agregado Bruto, ya que en 2008 aportaba 7,943.64 millones de pesos y para el 2016 6,374.47. Tal y como se puede apreciar en la siguiente Tabla 9.

³⁶ Traducción simple.

Tabla 9

Valor agregado bruto (millones de pesos corrientes) por áreas generales y específicas en México, 2008-2016

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Total cultura	450,883.53	462,054.14	487,067.05	508,218.96	533,584.01	548,565.55	565,823.44	596,918.16	617,396.60
Subtotal de áreas									
generales y específicas	384,311.03	397,603.12	415,310.25	428,671.91	449,037.81	459,955.18	473,663.69	497,034.26	509,282.70
Música y conciertos	7,032.81	7,291.33	7,572.82	8,164.06	7,170.35	6,436.64	6,790.49	7,138.88	7,487.23
Instrumentos musicales	372.02	424.13	453.58	527.65	536.42	541.48	599.26	665.77	734.38
Música	1,026.61	1,018.67	1,079.65	1,139.09	1,094.35	1,096.29	994.34	966.67	1,038.08
Conciertos	1,573.47	1,668.45	1,780.98	1,836.02	1,955.18	2,063.83	2,143.07	2,220.83	2,320.38
Propiedad intelectual en									
música	205.83	220.60	214.05	226.80	216.61	232.73	206.32	190.45	204.34
Comercio de bienes para									
música	2,869.10	2,950.72	2,912.01	3,198.24	2,083.53	1,174.25	1,337.73	1,534.64	1,492.65
Gestión pública en									
música y conciertos	985.77	1,008.76	1,132.54	1,236.25	1,284.27	1,328.06	1,509.77	1,560.53	1,697.40

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

A pesar de la tendencia a la baja en las aportaciones a la oferta de bienes y servicios nacionales y al valor agregado bruto, la cantidad de personas ocupadas en esta industria ha sido a la alza, de tal manera que en 2008 se ocupaban 44,892 personas y para el 2016 48,305. La evolución se puede observar en la siguiente Tabla 10.

Tabla 10

Puestos de trabajo ocupados totales por áreas generales y específicas en México, 2008-2016

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Total cultura	1,277,482.00	1,234,272.00	1,247,804.00	1,261,076.00	1,292,187.00	1,314,988.00	1,321,802.00	1,346,265.00	1,359,451.00
Subtotal de áreas									
generales y específicas	1,051,671.00	1,012,502.00	1,018,758.00	1,028,191.00	1,054,969.00	1,076,982.00	1,082,012.00	1,109,411.00	1,117,087.00
Música y conciertos	44,892.00	44,820.00	45,105.00	45,637.00	45,874.00	46,687.00	47,566.00	47,879.00	48,305.00
Instrumentos musicales	5,177.00	4,885.00	4,790.00	4,813.00	4,607.00	4,740.00	4,833.00	4,874.00	4,630.00
Música	1,694.00	1,614.00	1,690.00	1,729.00	1,732.00	1,835.00	1,881.00	1,784.00	1,769.00
Conciertos	31,316.00	31,602.00	31,888.00	32,169.00	32,554.00	32,928.00	33,257.00	33,622.00	33,962.00
Propiedad intelectual en									
música	457.00	468.00	472.00	482.00	477.00	477.00	469.00	452.00	442.00
Comercio de bienes para									
música	2,296.00	2,226.00	2,280.00	2,371.00	2,468.00	2,514.00	2,484.00	2,471.00	2,575.00
Gestión pública en									
música y conciertos	3,952.00	4,025.00	3,985.00	4,073.00	4,036.00	4,193.00	4,642.00	4,676.00	4,927.00

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

Sin embargo de estas personas ocupadas, no todas cuentan con una remuneración por su actividad, esto se puede notar comparando las cifras de las Tablas 10 y 11. Para el año 2008 la diferencia era de 3,153 personas y para 2016 hubo un aumento a 4,077 personas, esta diferencia puede tener relación con la precarización laboral del sector y la heterogeneidad estructural de las empresas, en especial las independientes que al ser pequeñas y medianas empresas (Pymes) cuentan con pocos recursos para contratar personal y recurren a ocupar familiares o personas de “confianza” con nula remuneración.

Tabla 11

Puestos de trabajo ocupados remunerados dependientes de la razón social por áreas generales y específicas en México, 2008-2016

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Total cultura	899,607.00	860,665.00	867,644.00	875,247.00	898,327.00	918,431.00	921,638.00	945,909.00	959,421.00
Subtotal de áreas generales y específicas	887,809.00	851,533.00	856,973.00	861,636.00	881,751.00	900,664.00	905,211.00	930,189.00	940,403.00
Música y conciertos	41,739.00	41,761.00	42,003.00	42,452.00	42,586.00	43,005.00	43,695.00	43,794.00	44,228.00
Instrumentos musicales	4,409.00	4,162.00	4,084.00	4,102.00	3,869.00	3,657.00	3,571.00	3,407.00	3,204.00
Música	1,340.00	1,301.00	1,344.00	1,358.00	1,354.00	1,451.00	1,502.00	1,417.00	1,400.00
Conciertos	30,145.00	30,420.00	30,695.00	30,965.00	31,335.00	31,696.00	32,012.00	32,364.00	32,704.00
Propiedad intelectual en música	347.00	359.00	363.00	373.00	368.00	368.00	369.00	360.00	350.00
Comercio de bienes para música	1,546.00	1,494.00	1,532.00	1,581.00	1,624.00	1,640.00	1,599.00	1,570.00	1,643.00
Gestión pública en música y conciertos	3,952.00	4,025.00	3,985.00	4,073.00	4,036.00	4,193.00	4,642.00	4,676.00	4,927.00

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

De las personas ocupadas reenumeradas en la industria musical, en la siguiente Tabla 12 se puede observar que para el 2008 la remuneración media anual era de 52,633.34 pesos, es decir, 4,386.11 pesos mensuales y para el 2016 la remuneración media anual era de 77,006.87, o visto de otra manera, 6,417.24 pesos mensuales.

Tabla 12

Remuneración media anual (pesos corrientes) por áreas generales y específicas en México, 2008-2016

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015*	2016
Total cultura	73,291.68	78,372.45	80,041.84	84,129.29	84,995.51	88,382.99	92,596.75	96,083.79	98,020.96
Subtotal de áreas generales y específicas	89,028.60	95,538.50	98,037.54	103,184.55	104,107.42	107,915.06	113,117.57	116,597.22	119,287.65
Música y conciertos	52,633.34	54,901.34	59,008.09	62,600.39	64,594.37	65,979.35	70,381.89	72,679.34	77,006.87
Instrumentos musicales	71,507.82	83,615.76	87,311.90	92,983.17	96,650.53	91,864.14	97,606.25	104,991.59	115,003.67
Música	111,021.84	115,558.24	117,473.96	121,383.46	124,986.72	131,311.72	130,905.37	132,614.35	137,771.06
Conciertos	18,839.67	19,649.83	20,612.49	21,457.52	22,358.54	23,384.38	24,287.19	25,346.50	26,462.93
Propiedad intelectual en música	199,765.86	213,899.57	226,669.49	236,163.90	246,454.93	258,735.85	270,641.79	286,935.84	300,246.61
Comercio de bienes para música	62,325.35	63,861.64	66,321.93	68,461.83	71,299.84	73,988.07	77,806.76	81,005.67	85,358.84
Gestión pública en música y conciertos	248,019.74	249,060.62	283,390.72	302,743.19	317,162.79	315,898.16	323,545.67	331,360.35	343,493.20

* Cifras preliminares a partir de este año.

Fuente: elaboración propia con datos de cuenta satélite de cultura INEGI (2016)

Sin embargo, cabe destacar la diferencia de remuneraciones al interior de la industria, pues la actividad con mayor remuneración es la propiedad intelectual (derechos de autor y conexos), seguida de la gestión pública en música y conciertos, la música (fabricación de audio y video, productoras discográficas, producción de material discográfico, editoras de música, grabación de CD, cantantes y grupos musicales del sector privado), la producción de instrumentos musicales, el comercio de bienes para música y finalmente los conciertos (ejecución pública).

A continuación se describirá las actividades generales dentro de la industria musical, una vez que ya fue explicada la dinámica general de la industria musical y su aportación a la economía mexicana.

La cadena de valor de la industria musical

La cadena de valor, entendida como la manera de describir las actividades de una organización y cómo se vinculan con la posición competitiva de ésta frente a otras organizaciones. Concepto expuesto de manera más recurrente por Michael Porter (1985), quien dice que el análisis de la cadena de valor describe las actividades dentro y alrededor de una organización y las relaciona con la fortaleza de la competitividad de la organización frente a las demás; así identifica qué valor agrega cada actividad a la producción de bienes o servicios (FAO, 2001).

Para el caso de la industria musical, la cadena de valor puede ser expresada como se aprecia en la Figura 3, siendo que existen cuatro actividades primarias: fase creativa, inversión, producción y comunicación pública. Estas actividades están respaldadas por las actividades de soporte que son el cobro por derechos de autor y conexos de otras organizaciones; y la generación de los contratos para cada persona que interviene en la cadena de valor. A continuación se describirán las 4 actividades primarias (Passman, 2003; Piedras, 2004; PROMUSICAE, 2005):

- I. Fase creativa: en esta parte de la cadena de valor es cuando los autores y compositores crean letras, partituras y/o composiciones para en conjunto formar canciones, las cuales pueden registrarse en México vía INDAUTOR.
- II. Inversión: es cuando se adquieren los recursos monetarios (finanzas) ya sea para rentar o para hacerse de la propiedad de todo lo necesario para asegurar la producción de un fonograma y sus posteriores ejecuciones públicas (instrumentos musicales, estudios de grabación, equipos y servicios para espectáculos, compra de aparatos reproductores). En este proceso los conocidos como “A & R” que son las personas encargadas de descubrir nuevos talentos y ser el enlace entre los compositores y autores; los ejecutantes, intérpretes y arreglistas (que

efectúan las partituras, letras o composiciones) y la compañía discográfica, fungen un rol importante.

- III. Producción: es donde las compañías discográficas contratan a los intérpretes y/o ejecutantes para grabar la música, proveyendo los estudios de grabación, la edición, la manufacturación del disco y la promoción y difusión del fonograma. Aquí intervienen el manager de producción que a su vez coordina los trabajos de las personas encargadas de la edición del fonograma que suelen ser ingenieros musicales, la manufacturación del CD, el marketing creando (entre otras cosas) videos musicales y múltiples estrategias de mercadotecnia. Esta fase es la de mayor riesgo económico, pues la compañía discográfica es la que absorbe todos los costos sin tener certidumbre en un mercado tan cambiante, pues se calcula que sólo el 10% de los discos que se publican generan beneficios. En el 90% restante, los productores de música incurren en fuertes inversiones que no recuperan.
- IV. Comunicación pública: en esta fase es cuando el fonograma es reproducido en radio, televisión, plataformas virtuales, espacios públicos, establecimientos comerciales y de esparcimiento. Para lograr ello es necesaria la intervención de las personas encargadas de la promoción (ya sea nacional e internacional) así como de las personas encargadas de ventas.

Paralelamente, las actividades de soporte son llevadas a cabo por las Sociedades de Gestión Colectiva, los bufetes de abogados especializados en propiedad intelectual y las personas encargadas de los asuntos legales en cada empresa perteneciente a las cuatro actividades primarias.

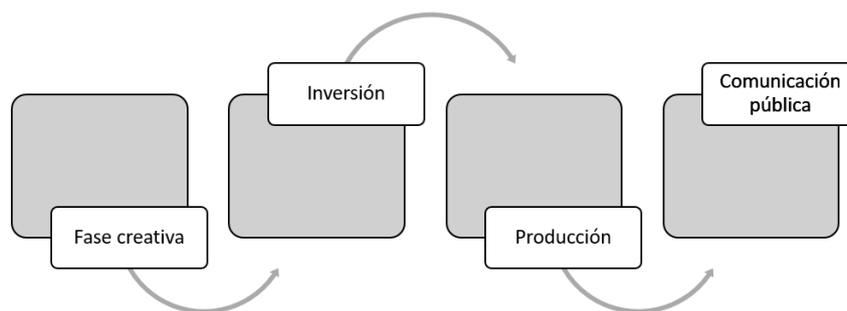


Figura 3. Clasificación de las fases de la cadena de valor general de la industria musical. Fuente: elaboración propia basada en Piedras, E. (2004)

Esta cadena de valor, como se ha mencionado anteriormente está respaldada por el cobro por derechos de autor en todas sus actividades: la escritura de partituras, composiciones y/o letra; la música grabada; la música en vivo. Se puede observar en la siguiente Figura 4 cómo se obtienen ingresos por tipo de música (Leurdijk & Nieuwenhuis, 2011). En realidad los 3 tipos de música tienen una relación muy cercana, debido a que la creación de la canción hace posible su producción como fonograma/máster y su ejecución o interpretación en vivo.



Figura 4. Momentos de cobro por derechos de autor en las distintas actividades dentro de la industria musical. Fuente: elaboración propia basada en Leijurdiik, A. & Nieuwenhuis, O. (2011)

Para facilitar la explicación de manera más detallada de la cadena de valor en la industria musical, se dividirá el proceso en dos modelos de negocios: la música grabada y la música en vivo. A continuación se ahondará en cada una.

Entre la composición de una canción y poder darle “play” existe una serie de agentes y factores que intervienen, se pueden identificar ocho fases del proceso entre la creación y el consumidor final (Abitia, 2012; PROMUSICAE, 2005; Martel, 2011):

1. La canción: donde el suceso creativo se concretiza en una obra musical con o sin letra resultado de trabajo del autor (el que escribe la letra) y compositor (crea la melodía); la figura del autor puede coincidir con la del intérprete (coloquialmente conocido como canta-autor) pero de no ser el caso el autor/ compositor necesita identificar a un intérprete o ejecutante lo cual podrá hacerlo por su cuenta o mediante una editora musical; de ser el caso, la relación entre el autor/compositor y la editorial se formaliza a través de un contrato donde se acuerda repartir un porcentaje variable de sus derechos como creador a cambio de los servicios de promoción y gestión que recibe.
2. El intérprete: comúnmente conocido como “artista” es aquel/la agente que cuenta con ciertas características únicas de interpretar o ejecutar una canción. La relación entre la editora musical (o autor/compositor) e intérprete/ejecutante se da a través del productor ejecutivo o discográfico que es quién dispone de los recursos económicos para producir un fonograma o máster y que sea fijado en un soporte físico o digital; o bien con el manager del intérprete/ejecutante que es quién guía su carrera profesional supervisando sus negocios, aconsejando y asesorando planes a largo plazo y decisiones personales que repercutan en su vida profesional, el cual puede ser una empresa de *management*³⁷.
3. La detección de talento: esta fase es donde el inversionista en conjunto con especialistas y profesionistas comienzan a moldear el proyecto musical (solista o grupo) para producir una grabación. Las iniciales *A&R* (*Artists & Repertory*) remiten al trabajo que consiste en descubrir autores, compositores, intérpretes y/o ejecutantes, producirlos bajo contrato y luego desarrollarlos con el tiempo esta función se ha

³⁷ Forma de llamar a la dirección y gestión de empresas.

difuminado con la de mánager, mezclando las actividades de ambos agentes.

4. La producción artística y la grabación: aquí es cuando el productor ejecutivo ha decidido ya contratar al intérprete/ejecutante y al autor/compositor, así el productor artístico contratado por el productor ejecutivo es quién dirige la grabación del fonograma/máster. Una vez realizada la grabación, se realiza el proceso de mezcla por parte de un técnico de sonido o ingeniero musical quien entregará al productor artístico el master y éste a su vez al productor ejecutivo.
5. La fabricación y gestión de contenidos digitales: tras la grabación se procede a la fabricación de copias a partir del fonograma/máster, el diseño gráfico e impresión de la portada y el libreto del disco. El productor ejecutivo junto con el intérprete/ejecutante el diseño gráfico, las fotografías y la concepción del libreto encargando a terceros la fabricación de copias serigrafiadas y el proceso de empaquetado, el número de copias dependerá de la decisión del productor ejecutivo basado en estudios de rentabilidad y de ventas previstas.
Al mismo tiempo se debe crear la versión digital del disco en sus diversos formatos (*MP3, MP4, AAC, WAV*) para la distribución (plataformas digitales) y venta digital de los tracks (concesión de los permisos del *Digital Rights Management* para limitar el uso de medios o dispositivos digitales a “*e-tailers*” que son las personas o empresas que venden servicios o productos vía internet y operadores de telefonía móvil) y sus respectivos diseños (por géneros musicales).
6. La mercadotecnia: en esta fase se requiere de un trabajo de análisis de mercado, del proyecto y de los productos derivados; mercadólogos, diseñadores y comunicólogos son los agentes principales para la concepción, proyección y desarrollo del plan de marketing dependiendo del público objetivo, el tipo o momento del lanzamiento y la capacidad de inversión (Abitia, 2012). La promoción suele realizarse a través de radiofórmulas, prensa de información general, prensa musical, videoclips, inserciones publicitarias en radio o televisión, carteles promocionales en calles y tiendas, fanzines, presencia publicitaria en puntos de venta, publicaciones gratuitas, en tiendas especializadas o

conciertos en directo. Esta promoción suele venir acompañada de la comunicación pública de la canción promocional para que la distribución del disco tenga sentido comercial con repercusión en ventas, posibilitándose así el posicionamiento y rentabilidad del proyecto a nivel discográfico.

7. La distribución: para esta fase cabe señalar que existen cuatro principales medios por los cuales la música llega al consumidor que son la compra del soporte físico ya sea *CD, DVD, BR*; compra de formatos musicales en internet como *iTunes; MixUp* digital; música en vivo; radio, televisión, plataformas en línea como *Spotify y Soundcloud, Youtube* o locales donde reproduzcan el disco como los señalados en el capítulo dos de esta investigación. Son los operadores logísticos quienes se encargan de que en el día de lanzamiento del disco éste se encuentre en los puntos de venta requeridos.
8. La venta física y digital: los canales tradicionales para las ventas del disco son la venta directa en tienda, la venta por catálogo y la venta de productos publicitarios o encartados con publicación impresa para su venta en puestos de periódico a esto se suma las ventas por internet donde los e-tailers y los operadores de telefonía son los agentes que venden directamente al público; algunos obtienen fundamentalmente sus ingresos a través de la venta de contenidos y de la publicidad, otros complementan ello con la venta de reproductores portátiles así como los modelos de pago pueden ser la suscripción y el pago por descarga unitaria.

La cadena de valor de la música en vivo

En casi cualquier producto se puede regular el gasto en función de las ventas; en la producción de shows, en cambio, el 100% de la inversión se gasta antes de que el artista salga a cantar. Todo está pagado de antemano; artistas, escenario, lugar marketing, debido a ello el *esponsoreo*³⁸ es necesario, ya que el show tiene una rentabilidad del 5-6%, por eso hace falta una persona que se encargue de dicha actividad para hacerlo rentable (Ripoll, 2010).

³⁸ Forma de llamar al patrocinio público o privado del artista.

Los agentes y fases que intervienen en la música en vivo pueden dividirse en (Abitia, 2012; PROMUSICAE, 2005):

- Plan de producción: el primer paso para poner en marcha un concierto (o una serie de ellos) consiste en su diseño, tarea que realizan conjuntamente el manager y el intérprete/ejecutante, con la colaboración del productor técnico y artístico. Esto debe contener el estudio de mercado del público potencial; la identificación de los ejecutantes, diseñadores escénicos y audiovisuales; la identificación del equipo técnico para el sonido, luces, escenografía y la identificación del equipo logístico para viajes, hoteles, transporte, viáticos. (Abitia, 2012).
- Promoción y comercialización: la comercialización de los conciertos la realiza la oficina de contratación del manager o, a veces, otra agencia de contratación especializada el *booking*³⁹ de distintos intérpretes/ejecutantes. La agencia de contratación es la responsable de contactar con un promotor de espectáculos y ofrecer el concierto de su artista. Por lo general ese promotor es el que financia el concierto.
- Producción y montaje: esta fase implica la previa realización de un trabajo técnico intenso de sonido, escenografía y luz, que es gestionado por el productor de espectáculos como responsable de la realización técnica y logística del concierto. Existen bastantes empresas de alquiler de equipos de luz y sonido para espectáculos.
- En concierto: para la última fase es necesaria una sala o lugar en donde llevar a cabo el performance, intervención, show o concierto; aquí el equipo técnico que ha estado presente desde la fase anterior también lo está aquí, presentando finalmente su función.

La heterogeneidad estructural en la industria musical

Para analizar detalladamente la producción y las funciones de producción es necesario referirse a unidades más homogéneas. La solución ideal sería poder identificar y observar unidades dedicadas a una sola actividad económica. Como también es necesario ofrecer una descripción de la distribución espacial de la producción, esa unidad debería hallarse en una única localización o en diferentes lugares muy próximos entre sí (CEPAL; Comisión Europea; OCDE;

³⁹ Forma de llamar al diseño de carpetas de presentación de un artista.

FMI; BM, 2008). Al conjunto de estas unidades se le llama *estructura productiva*.

Sin embargo, para el caso del conjunto de la industria musical existe una diferencia entre las unidades productivas, es decir, existe una heterogeneidad estructural. El pensamiento estructuralista latinoamericano le debe a Aníbal Pinto (1975) el haber precisado el concepto de heterogeneidad estructural y, sobre todo, el haber puesto de manifiesto su importancia para el análisis del subdesarrollo o de la condición periférica; sin embargo, el concepto de heterogeneidad es anterior a sus trabajos: está planteado ya en la obra fundacional de Prebisch, es decir en su “manifiesto” (1948) y el Estudio Económico de América Latina de 1949 (1949). Posteriormente es Aníbal Pinto quien lo precisa y profundiza en dos artículos de la primera mitad de los años sesenta, que se funden más tarde en uno solo (Rodríguez, 1998).

La heterogeneidad estructural, como concepto, recoge una de las características de los países en desarrollo, que se refiere al desequilibrio estructural que presentan en cuanto a su crecimiento sectorial, factores productivos, modos de producción y distribución de los ingresos (Chena, 2010). Este concepto ha sido utilizado para definir diferentes situaciones, como lo resume en la Figura 5.

Para este trabajo utilizaremos los objetivos tanto de Pinto (1998), Furtado (1974) y Sunkel (1978). Es decir, para Pinto, las economías latinoamericanas pasan de duales a heterogéneas debido a que la industrialización sustitutiva de importaciones genera “un sector industrial no exportador modernizado y capitalista, con niveles de productividad sustancialmente superiores al promedio del sistema y similares (al menos en términos de precios nacionales) a los del complejo exportador. Con el proceso de industrialización, la estructura económica de los principales países de la región quedó conformada por un sector primitivo, cuyas escalas de productividad e ingresos por habitante permitían sólo la subsistencia; uno intermedio, compuesto por industrias cuya productividad era similar a la media del sistema nacional, y un estrato moderno, en el que se encuentran los sectores exportadores, que funcionaban con

márgenes de productividad iguales o superiores al promedio de las economías desarrolladas (Chena, 2010).

Prebisch (1952-1980)	Desequilibrio en la estructura de producción (sector exportador, sector agrario)
Sunkel (1968-1978)	Niveles diversos de desarrollo (grado de modernización, progreso, monto de ingreso)
Furtado (1969-1972)	Desequilibrios en los factores de la producción (superávit estructural permanente de fuerzas de trabajo)
Pinto (1969-1972)	Diferencias intersectoriales e intrasectoriales en la productividad
Córdova & Silva Michelena (1969)	Relaciones de producción diversas (relaciones de propiedad)
Cardoso & Faletto (1969)	Diferencias entre relaciones de producción y niveles técnicos, diferencias entre productividad e ingresos
Amin (1973-1979), Colectivo de autores de Hamburgo (1974) y Hurtienne (1974)	Estructuras de producción distorsionadas (Prebisch), diferencias extremas en niveles de producción (Sunkel), diferencias de productividad (Pinto) como consecuencia de un desarrollo desigual de las fuerzas productivas (Furtado) y de relaciones de producción (Córdova y Silva Michelena)
Senghaas (1974)	Coexistencia específica de modos de producción y sociedad periférica
Evers (1977)	El grado de imposición de las relaciones de producción capitalistas muestra un desnivel sectorial, social y local
Elsenhans (1981)	Diferencias en la productividad por ramas de producción

Figura 5. Autores estructuralistas y sus respectivas concepciones de Heterogeneidad Estructural. Fuente: elaboración propia basada en Nohlen, D. y Sturm, R. (1982)

Por su parte, Furtado relaciona la heterogeneidad estructural causada por la estructura productiva con una heterogeneidad social de la cual su expresión económica es la concentración del ingreso (Cunha & Britto, 2017, pág. 12).

Por último, Sunkel explica que las empresas trasnacionales configuran nuevas formas de interacción entre el centro y la periferia, retroalimentando la heterogeneidad estructural a partir de la coexistencia en los países de la periferia de un núcleo trasnacionalizado y un conjunto amplio de actividades que se encuentra fuera del sector moderno. Esto debido a que la heterogeneidad estructural surge de los comportamientos de las empresas trasnacionales: por sus escasos encadenamientos hacia el resto de los sectores que imposibilitan la emergencia de un complejo industrial integrado, por sus posiciones dominantes en las industrias, y porque los desarrollos tecnológicos permanecían centralizados en las casas matrices situadas en los países centrales (Mancini & Lavarello, 2013).

Es viable aplicar el concepto de heterogeneidad estructural a la industria musical debido a que las *majors*⁴⁰ se dedican al comercio internacional de

⁴⁰ Empresas trasnacionales que controlan el mercado.

bienes culturales y las *independientes* (empresas nacionales) a la demanda del mercado interno, de tal manera que si es una *independiente parcial* abarcará al mercado nacional y si se trata de una *independientes absoluta* sólo al mercado local o regional. De tal manera que las *majors* absorben el mayor valor agregado mientras que las *independientes* con las de menor valor agregado, generando una concentración del ingreso para los agentes que forman parte de las *majors*. A continuación se explicarán las diferencias entre cada tipo de unidad productiva, en la Figura 6 se muestran los agentes que forman parte de una *major* estándar.



Figura 6. Conjunto de agentes que intervienen en una major estándar. Fuente: elaboración propia basada en Passman (2003)

La mayoría de los fonogramas son hechos por este tipo de unidades productivas, donde un escritor/compositor además del ejecutante/intérprete firman contrato con una de las *majors* mundiales las cuales se encargan de todas las actividades de la cadena de valor. De esta manera las *majors* poseen tanto compañías discográficas como compañías distribuidoras, siendo cuatro *majors* actualmente (Passman, 2003) conformadas de la siguiente manera⁴¹:

1. *BMG-Sony: Arista, Columbia, Epic, Jive y RCA Records*⁴²
2. *EMI: Capitol y Virgin*

⁴¹ Se presenta la compañía discográfica y sus respectivas distribuidoras.

⁴² Se ha anunciado que BGM-Sony comprará a EMI, por lo cual su repertorio aumentará (Nakamura, 2018) .

3. *Universal Music: Universal, Interscope, A&M, Geffen, MCA, Island, Def Jam, Motown*

4. *WEA: Warner Bros., Elektra, Atlantic*

Por otro lado, una *mini-major* posee todas las compañías encargadas de las actividades de la cadena de valor excepto la distribución; por lo que esta actividad es llevada a cabo por una de las cuatro *majors* mencionadas anteriormente.

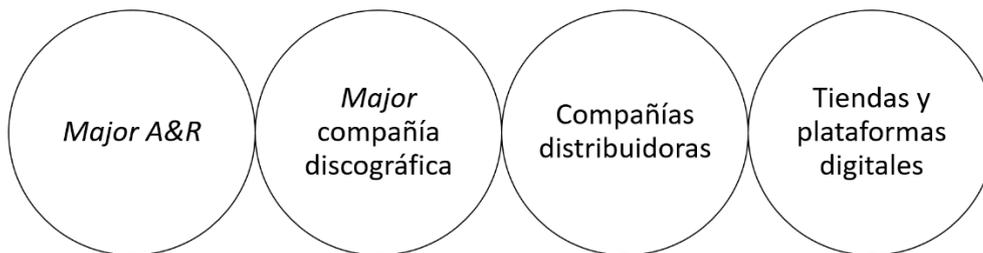


Figura 7. Conjunto de agentes que intervienen en una *mini-major* estándar. Fuente: elaboración propia basada en Passman, D. (2003)

Un tipo de unidad productiva diferente a las *majors*, son las conocidas como *independientes*. El término *independiente* es utilizado para referirse a cuando una compañía que no es propiedad de una *major* o *mini-major*, teniendo independientes parciales o absolutas. Una *independiente parcial* es una compañía que tiene poco personal y sólo se encarga de “cazar” talentos para distribuir los fonogramas a nivel nacional (Passman, 2003).

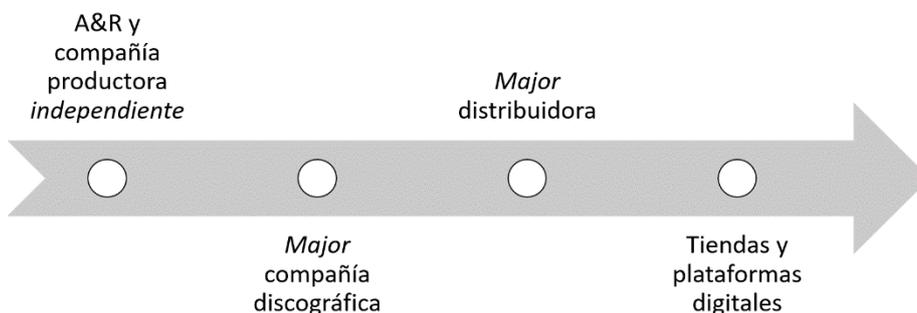


Figura 8. Conjunto de agentes que intervienen en una *independiente parcial* estándar. Fuente: elaboración propia basada en Passman, D. (2003)

Una independiente absoluta es aquella que trata sólo con otras compañías independientes durante toda la cadena de valor, su mercado es de un tamaño menor al de una *major*, por lo que sus productos serán más especializados, es decir, locales o regionales.

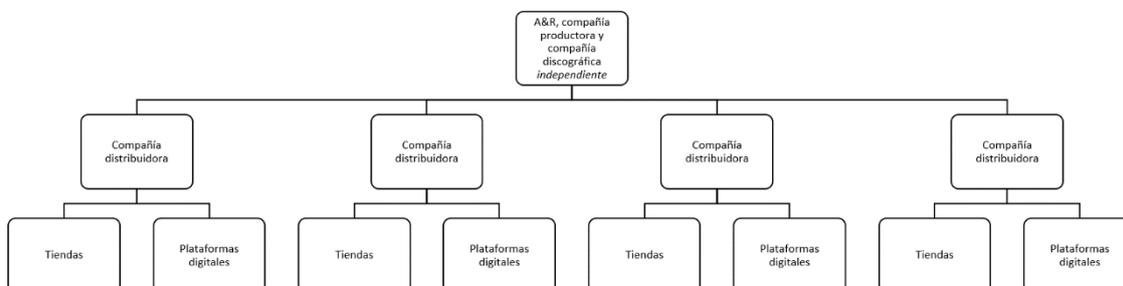


Figura 9. Conjunto de agentes que intervienen en una *independiente absoluta* estándar. Fuente: elaboración propia basada en Passman, D. (2003)

Los cambios tecnológicos y su relación con la industria musical

En una concepción schumpeteriana de la dinámica económica, “el cambio tecnológico explica el cambio estructural con la aparición de nuevos productos y sectores. Las economías que son capaces de absorber los nuevos paradigmas y trayectorias tecnológicas modifican la composición sectorial de su industria y difunden el cambio tecnológico al resto de la economía” (Cimoli, Porcile, Pimi, & Vergara, 2005, p. 12). Aquellos países que no asimilen estos nuevos paradigmas tecnológicos sufrirán de heterogeneidad estructural (Chena, 2010).

En este capítulo se detallará en qué es un cambio tecnológico, el rol de las innovaciones (con un mayor énfasis en las de índole tecnológico) en el sistema económico, las consecuencias que tuvo el uso masivo del internet, *peer to peer* (P2P), el hito de una página en internet conocida como *Napster* y los nuevos modelos de negocio de la industria musical.

¿Qué implica un cambio tecnológico en una economía en desarrollo?

El cambio tecnológico empieza por una innovación, la cual, para Schumpeter (1939), puede ser definida como:

La configuración de una nueva función de producción. Esto abarca desde un nuevo producto básico así como una nueva forma de organización, como lo es la fusión, la apertura de nuevos mercados, etc.

Recordando que la producción en el sentido económico no es más que la combinación de servicios productivos, podemos expresar lo mismo al decir que la innovación combina factores de una nueva manera, o que consiste en llevar a cabo nuevas combinaciones, aunque, tomadas literalmente, también incluiría lo que ahora no queremos incluir; a saber, las adaptaciones actuales de los coeficientes de producción que son parte integrante de la rutina más común de la rutina económica dentro de determinadas funciones de producción⁴³ (p. 84).

Aunque no todas las innovaciones crean cambios tecnológicos de manera sustancial en el sistema económico, cuando una innovación sí lo genera, varias empresas antiguas deben adaptarse a este cambio tecnológico o dejarán de existir en el mercado, pues Schumpeter (1939, p. 84) explica:

La mayoría de las nuevas empresas se fundan con una idea para un propósito definido. La vida empresarial termina cuando esa idea o propósito se ha cumplido o se ha vuelto obsoleto o incluso, sin haberse vuelto obsoleto, ha dejado de ser nuevo. Esa es la razón fundamental por la cual las empresas no existen para siempre. Muchas de ellas son, por supuesto, fallas desde el comienzo.

Al igual que los seres humanos, las empresas nacen constantemente y algunas no sobreviven. Otras pueden encontrarse, con lo que es similar en el caso de los seres humanos, a la muerte por accidente o enfermedad. Aún otras mueren a causa "natural", como los seres humanos mueren por vejez. Y la causa "natural", en el caso de las empresas, es precisamente su incapacidad de seguir el ritmo de la innovación que ellas mismas habían contribuido a establecer en el momento de su vigor.

... Visualizamos nuevas funciones de producción como intrusiones en el sistema a través de la acción de nuevas empresas creadas para ese fin, mientras que las empresas existentes o "antiguas" trabajan durante un tiempo como antes, y luego reaccionan de manera adaptativa al nuevo

⁴³ Traducción simple.

estado de cosas bajo la presión de la competencia, lo que forma curvas de costos a la baja⁴⁴(Schumpeter, 1939, pp. 91-92).

De tal manera que las empresas nuevas acaparan el mercado, este proceso es conocido como “destrucción creativa”. A pesar del poder de mercado que tienen las empresas de gran tamaño, como las transnacionales, estas también deben adaptarse a los cambios tecnológicos, a esto Schumpeter le llama *capitalismo trustificado*:

...Las grandes empresas todavía tienen que reaccionar las unas a las otras, por supuesto, pero lo hacen de otras maneras menos predecibles que las empresas que están en un mar competitivo... Incluso en el mundo de las empresas gigantes, surgen otras nuevas y otras se hunden. Las innovaciones aún surgen principalmente entre las empresas "jóvenes", y las empresas "viejas" muestran, como una regla, síntomas de lo que eufemísticamente se llama conservadurismo⁴⁵(1939, pp. 93-94).

Por otra parte, otra particularidad de los cambios tecnológicos es que éstos no se distribuyen de manera homogénea en el tiempo y espacio ni en los sectores económicos y actividades productivas, así Schumpeter dice que:

...las innovaciones no son eventos aislados y no se distribuyen de manera uniforme en el tiempo, sino que, por el contrario, tienden a agruparse, surgir en grupos; simplemente porque primero algunas, y luego la mayoría de, empresas siguen la difusión de la innovación exitosa... Las innovaciones no están distribuidas en todo momento en todo el sistema económico al azar, sino que tienden a concentrarse en ciertos sectores y su entorno⁴⁶ (1939, p. 98).

A partir del uso del internet masivo vinieron múltiples innovaciones en las estrategias de negocios de varias actividades económicas, sobre todo en el sector servicios. Para el caso de las industrias culturales, las que han sufrido mayores cambios son la editorial y la musical.

⁴⁴ Traducción simple.

⁴⁵ Traducción simple.

⁴⁶ Traducción simple.

Si bien algunas innovaciones crean cambios tecnológicos de manera sustancial en el sistema económico y varias empresas antiguas en el mercado deben adaptarse a este cambio tecnológico o dejarán de existir; hay ciertas particularidades para el desenvolvimiento de estas innovaciones en los países en desarrollo.

Como explica Celso Furtado en su libro “Creatividad y dependencia” (1979) la dependencia debe ser entendida como un conjunto de factores que son determinados por circunstancias históricas y al ser la tecnología el recurso clave monopolizado por los países desarrollados, la dependencia es, primero y ante todo, tecnológica (Cunha & Britto, 2017). En este sentido, comprendiendo a la sociedad como un todo, la dependencia tecnológica es una dependencia cultural, pues la cultura al ser un sistema acumulativo donde las cadenas de acciones y sus reacciones son causan y, a la vez, originan cambios estructurales (Cunha & Britto, 2017, p. 14).

Este proceso está ligado con dos procesamientos de la creatividad, por un lado la cultura tangible que se refiere a las herramientas e instrumentos y la cultura no tangible que se relaciona con expresiones científicas y artísticas u ordenamientos sociales; de tal forma que “los procesos creativos siempre están asociados con cambios culturales tanto tangibles como no tangibles y los no tangibles están usualmente ligados con conflictos sociales” (Cunha & Britto, 2017, p. 14) como lo veremos en el uso de sistemas Peer to peer y páginas como *Napster*.

Peer to peer, Napster y su impacto en los modelos de negocios para la industria musical. De manera general, el internet ha generado cambios en la manera de compartir información, el traslado de datos y la disminución de costos de transacción; para el caso de la industria musical algo conocido como peer to peer (P2P, de ahora en adelante) es la red que marcó el inicio de un nuevo modelo de negocio en las industrias culturales, pero en específico en la musical.

A pesar de que una definición exacta de Peer to peer es cuestión de debate, podemos tomar la siguiente (Saroiu, Gummadi, & Gribble, 2002, p. 1):

Estos sistemas típicamente carecen de una infraestructura centralizada y dedicada, por el contrario dependen de la participación voluntaria de los pares para contribuir con los recursos con los que se construye la infraestructura. La membresía en un sistema peer-to-peer es ad-hoc y dinámica: como tal, el desafío de dichos sistemas es descubrir un mecanismo y una arquitectura para organizar a los pares de tal manera que puedan cooperar para proporcionar un servicio útil a toda la comunidad de usuarios⁴⁷.

El objetivo de este tipo de sistemas es facilitar la ubicación y el intercambio de archivos, comúnmente son imágenes, audios y videos (que suelen estar protegidos por derechos de autor o *copyright*) entre un grupo de usuarios independientes conectados a través de internet. Estos archivos comúnmente están almacenados en las computadoras de cada usuario, llamado peer debido a que actúan simétricamente, es decir, pueden actuar como servidor o como cliente (Saroiu, Gummadi, & Gribble, 2002).

Para esta investigación se indagará sobre una página que utilizaba este tipo de sistema: *Napster*. Esta página surge en 1999, fue creada por Sean Parker y Shawn Fanning, en ella se compartían archivos en formato MP3 y fue la primera gran red P2P en el mundo.

En *Napster*, un clúster de servidores centrales mantenían un índice de usuarios conectados y archivos compartidos, así cada usuario mantenía una conexión con uno de los servidores centrales, solicitaba el archivo que quería descargar y éste lo enlazaba con el usuario que tenía tal archivo para la descarga del mismo. Esto queda expresado en la siguiente Figura 10.

⁴⁷ Traducción simple.

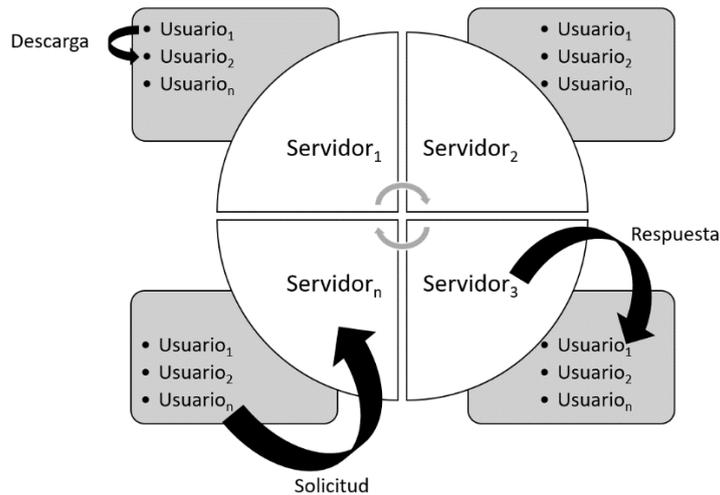


Figura 10. Funcionamiento básico de *Napster*. Fuente: elaboración propia basada en Saroui, Gummedi & Gribble (2002)

Debido a la naturaleza del funcionamiento del sistema, no es posible identificar a una sola persona física responsable del intercambio de archivos; pues existen múltiples agentes interactuando desde diferentes regiones del mundo.

En 2001, varias empresas pertenecientes a la industria musical internacional se organizaron para demandar en conjunto a los creadores de *Napster*, por lo que la sentencia final fue dar de baja a la página de internet. Sin embargo, durante el tiempo del juicio la opinión pública sobre los derechos de autor y las compañías discográficas iba en contra de la sentencia final, esto ocasionó la migración de los usuarios a otras páginas que utilizaban el mismo sistema P2P como como *Ares*, *Galaxy*, *Audiogalaxy*, *Morpheus*, *Gnutella*, *Kazaa*, *Emule*, *LimeWire* y *eDonkey2000*.

Este cambio tecnológico generado a partir del internet y P2P se sintetiza en reconocer, como indica Abitia (2012), que:

No es la música y sus agentes lo que está en crisis, sino el modelo de las discográficas tradicionales, crisis que ha llevado a la configuración de un nuevo modelo con tendencia a los contratos 360 y a la distribución y “venta” de la música como valor agregado a productos como teléfonos celulares o reproductores portátiles, o también como “paquetes” que incluyen la descarga o *streaming* de música a cambio de un canon indefinido o suscripción, cargado a tarjetas de crédito, débito o de

prepago, y próximamente al recibo de servicio de internet o televisión por cable (p. 69).

Además hay una erradicación paulatina de la idea de la “posesión” y se transita hacia un sistema enfocado en el “uso”, generando nuevas formas de remuneración para los agentes involucrados (Jiménez, 2010).

Para George Yúdice (2007), los cambios tecnológicos se vieron reflejados en los modelos de negocio en los siguientes bloques:

- Modelos de pago: consisten en el pago directo por todo o parte (micro pago) de los productos culturales, ya sea un disco entero o una canción, una película, programas de TV, etc.
- Modelos por suscripción: el pago de una cuota para acceder, obtener o descargar parcial o totalmente los productos culturales, ya sean discos, canciones, películas, revistas, etc.
- Modelos publicitarios: la venta a los anunciantes de una porción del espacio de un portal de internet a través de la inclusión de mensajes publicitarios como banners (anuncio permanente), pop-ups (anuncio temporal) o el envío vía correo electrónico a los usuarios de anuncios y de publicidad spam

Definitivamente los modelos enlistados anteriormente, tienen una estrecha relación con el auge de empresas como *Youtube*, *iCloud* y *Spotify*.

Conclusiones

En general, las industrias culturales son un sector de la economía internacional y nacional con gran potencial, que de adaptarse la regulación de los derechos de autor a las exigencias de la sociedad en países en desarrollo en la era digital, podrá tener un aumento en su consumo legal y generar mayores encadenamientos productivos y un efecto similar al multiplicador keynesiano.⁴⁸

Esto deberá atender, paralelamente, a la distribución de los ingresos generados hacia los agentes que forman parte de la cadena de valor, de tal

⁴⁸ El multiplicador keynesiano, de manera resumida, explica la relación entre la tasa de inversión, el nivel de empleo y los ingresos totales. En él se sostiene que un aumento en la demanda agregada generará un aumento más que proporcional en el nivel de producto interno de una economía.

manera que la fase creativa sea la mayormente recompensada por su labor y genere incentivos a la producción de bienes y servicios culturales.

Por su parte, la industria musical se ha adaptado a los cambios tecnológicos disruptivos de manera constante, las fases de la cadena de valor intercambiaron su relevancia dentro de la misma a partir del uso masificado del internet. Esto porque plataformas como *Napster* permitieron que a la música se le empezara a concebir como un bien común y por lo tanto los agentes dejaron de ser sólo consumidores pasivos para empezar a gestionar los archivos musicales y compartirlos en un sentido de reciprocidad.

Sin embargo, aún nos encontramos en un punto de debate sobre el tipo de regulación que debería utilizarse a partir del internet. Actualmente, la industria musical le apuesta a la música en vivo y a plataformas virtuales donde se pueda escuchar todo un abanico de posibilidades musicales y ya no un archivo en específico; esto se puede corroborar con la aparición de empresas como *Spotify*, *iCloud*, *Youtube* y el ascenso de empresas como CIE y OCESA.

Conclusiones y recomendaciones de política pública

Conclusiones generales

La propiedad intelectual representa un campo en la Economía que cada vez cobra mayor importancia. De la regulación de la propiedad intelectual dependerá qué tan accesible es el conocimiento y los productos derivados de él; en particular los derechos de autor son los encargados de reconocer la labor de las personas encargadas de las obras, bases de datos, software y derechos conexos. Este reconocimiento, en el caso de los derechos patrimoniales, se vuelve una vía de ingresos para aquellas personas que dedican su vida a realizar actividades creativas, por lo que la duración de la explotación monopólica es crucial para estos agentes.

Sin embargo, es necesario posicionar que la creación es algo que surge de manera colectiva, un ser humano que vive en sociedad jamás podrá crear algo de manera solitaria. Ya que cuenta con un arsenal de conocimiento (resultado de siglos de historia) del cual toma ideas y las interioriza, el origen del sistema de derechos de autor reconoce esta premisa. Por lo anterior, en específico para el sistema mexicano, la figura de “obra primigenia” debería desaparecer mínimamente de la LFDA, pues es errónea y no corresponde a la idea original sobre el sistema de derecho de autor. El cambio en la ley, deberá proseguir en un serie de cambios sobre reglamentos y procesos en INDAUTOR para el registro de las obras, donde se eliminen las dificultades administrativas y entablado puntos de encuentro entre los diversos autores para encontrar mecanismos alternativos de solución de conflictos de derechos de autor.

Por otra parte, en cuanto a los tratados y convenios internacionales, la duración de los derechos patrimoniales debe reducirse al mínimo permitido (en un primer momento) sin afectar los tratados internacionales a los que se encuentra México adherido, es decir, 50 años después de la muerte del autor. Lo anterior considerando que, desde finales del siglo XX (poco antes de la creación de la OMC) los países desarrollados han ejercido presión a los países en desarrollo por adoptar ciertas políticas, entre ellas, un régimen de propiedad intelectual que no corresponde con lo que históricamente los actuales países desarrollados ejercieron en sus estadios previos de desarrollo. Esta presión se ha llevado a cabo mediante organismos multilaterales y tratados comerciales

que vinculan la regulación de la propiedad intelectual en cada país con sanciones comerciales.

En particular, la renegociación del TLCAN durante este año a partir de la presidencia de Trump en EEUU y sus propuestas de cambio de políticas económicas, pueden ser una oportunidad para que México cambie sus términos de adhesión al Tratado en aras de saber manejar estratégicamente la competencia de productos extranjeros, la capacidad financiera de los poderes públicos para sostener la cultura, la adaptación de las políticas a los avances tecnológicos, a la evolución de los gustos del público y a la movilización y el dinamismo de los actores culturales y de la sociedad civil.

Esta disminución de la duración de los años de explotación de los derechos patrimoniales deberá acompañarse de un proceso de deliberación nacional sobre la duración óptima de los derechos patrimoniales, de tal forma que dialoguen los autores, el gobierno, las empresas y la sociedad civil cuidando armonizar los intereses de todos los agentes involucrados. De otra manera, se estará privilegiando a un sector de la sociedad y creando un desarrollo económico y social desigual; pues las personas que no cuenten con un nivel de ingresos que les permita acceder a los bienes y servicios culturales, no podrán tener una vida plena.

La regulación de los derechos de autor en México, elegida después de este proceso de deliberación nacional, deberá delegar responsabilidades actualizadas a INDAUTOR, a las Sociedades de Gestión Colectiva y a la PGR. De tal manera que, el comercio de bienes y servicios culturales, tanto a nivel nacional como internacional, resulte en un óptimo funcionamiento del arreglo institucional que les permita desarrollar su mercado.

En general, el mercado de las industrias culturales es un sector de la economía internacional y nacional con gran potencial, que de adaptarse la regulación de los derechos de autor a las exigencias de la sociedad en países en desarrollo en la era digital, podrá tener un aumento en su consumo legal y generar mayores encadenamientos productivos y un efecto similar al multiplicador keynesiano. Esto deberá atender, paralelamente, a la distribución de los ingresos generados hacia los agentes que forman parte de la cadena de valor,

de tal manera que la fase creativa sea la mayormente recompensada por su labor y genere incentivos a la producción de bienes y servicios culturales.

En específico, la industria musical se ha adaptado a los cambios tecnológicos disruptivos de manera constante y las fases de la cadena de valor intercambiaron su relevancia dentro de la misma a partir del uso masificado del internet. Esto porque plataformas como *Napster* permitieron que a la música se le empezara a concebir como un bien común y por lo tanto los agentes dejaron de ser sólo consumidores pasivos para empezar a gestionar los archivos musicales y compartirlos en un sentido de reciprocidad. Actualmente, la industria musical le apuesta a la música en vivo y a plataformas virtuales donde se pueda escuchar todo un abanico de posibilidades musicales y ya no un archivo en específico; esto se puede corroborar con la aparición de empresas como *Spotify*, *iCloud*, *Youtube* y el ascenso de empresas como CIE y OCESA.

Propuestas de Política Pública

La información protegida por los derechos de autor puede ser definida como un bien común, que para Elinor Ostrom es “un recurso compartido por un grupo de gente” (2016), el conocimiento también lo definen como un recurso compartido:

El conocimiento, tal como se emplea en este libro, se refiere a todo tipo de comprensión lograda mediante la experiencia o el estudio⁴⁹, ya sea indígena, científico, erudito, o bien no académico. También incluye obras creativas, como la música y las artes visuales y teatrales. Algunos consideran el conocimiento polémico, en el sentido de que tiene “funciones duales”, como mercancía y como fuerza constitutiva de la sociedad (Reichman & Franklin, 1999) (Braman, 1989). Esta funcionalidad dual tanto como necesidad humana y como bien económico, sugiere inmediatamente la compleja naturaleza de este recurso. Adquirir y descubrir conocimiento es tanto un proceso social como un proceso profundamente personal (Polanyi, 1958).

Aunque se advierte que los *bienes comunes* del conocimiento pueden tener semejanza con los bienes comunes tradicionales (recursos naturales), también cuentan con particularidades que los diferencian como la capacidad de *sustractibilidad*⁵⁰: el conocimiento entre mayormente sean compartido, mayor será el beneficio común (Ostrom & Hess, 2016). De esta manera, los *bienes comunes* del conocimiento son gestionados por diversos agentes, todos ellos con capacidades de negociación e intereses diferentes.; por lo anterior, Ostrom y Hess (2016) nos comentan que:

Los bienes comunes autoorganizados requieren una sólida acción colectiva y mecanismos de autogobierno, así como un alto grado de capital social por parte de los actores involucrados. La acción colectiva surge “cuando se necesitan los esfuerzos de dos o más individuos para lograr un resultado” (Sandler, 1992, p.1). Otro aspecto importante de la acción colectiva es que es voluntaria por lo que toca al individuo (Meinzen-Dick, Di Gregorio & McCarthy, 2004).

⁴⁹ Adaptado del *American Heritage Dictionary of the English Language* (1969).

⁵⁰ Qué tanto puede explotarse un recurso sin perjudicarlo. (Ostrom & Hess, 2016)

Lo anterior se puede corroborar con ejemplos como los de *Napster* y páginas electrónicas similares, en las que varios agentes confluían para compartir información (archivos de música) entre “pares” recíprocos. Para Ostrom y Hess (2016) las preguntas esenciales se enfocan en la equidad, la eficiencia y la sostenibilidad de los recursos del conocimiento y la información:

- La equidad refiriéndose a problemas concernientes a la apropiación y contribución justas o iguales en cuanto al mantenimiento del recurso.
- La eficiencia tiene que ver con la producción, gestión y uso óptimos del recurso.
- La sostenibilidad examina los resultados a largo plazo.

Tomando en cuenta estas líneas generales sobre las que debe enfocarse toda política pública relacionada a los recursos comunes del conocimiento y la información se recomienda lo siguiente:

1. Fortalecer a los fondos públicos de inversión para proyectos relacionados con la propiedad intelectual y la creatividad. Si bien México cuenta con una gran cantidad de programas y apoyos para fomentar la innovación y la creatividad (que implícitamente tienen que ver con la propiedad intelectual), son seis las instituciones encargadas: CONACyT, INADEM, Secretaría de Economía, ProMéxico, SAGARPA y Secretaría de Cultura.

En particular la Secretaría de Cultura cuenta con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), el cual se creó el 2 de marzo de 1989, teniendo ya como trayectoria 28 años en funcionamiento. Acorde a Tomás Ejea Mendoza (2009):

Desde su creación el objetivo central del Fonca ha sido el del ser el instrumento gubernamental para el fomento “a la creación y producción artística de calidad”. Además, debe “promover y difundir la cultura”, así como “ayudar a preservar y conservar el patrimonio tangible e intangible del país (Fonca, 2006).

De tal manera que a través del Fonca se busca generar un sistema de becas y estímulos que permitiera a creadores y artistas contar con los

recursos suficientes para, de manera estable y sin presiones económicas, realizar su labor. Actualmente el Fonca cuenta con 13 programas, de los cuales se destaca el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, éste inicia labores en el año 1993, contando actualmente con 32 emisiones, es decir, convocatorias realizadas (Secretaría de Cultura, 2017) apoyando a distintas disciplinas.

2. Política fiscal redistributiva y progresiva que permita la desconcentración de los ingresos en México, de tal forma que la heterogeneidad productiva sea menor a medida que más agentes tengan los recursos para poder invertir en proyectos de gran riesgo como los de la industria musical y las *independientes* estén en igualdad de oportunidades de competir en el mercado con las *majors* y se genere una redistribución de las fases de la cadena de valor que realizaba cada unidad productiva. Además un mayor poder adquisitivo de la población mexicana, generará un mayor consumo en general de todos los bienes y servicios, incluidos los bienes y servicios culturales.
3. Transferencia de tecnología obligatoria para las industrias culturales, supervisada por la Secretaría de Economía que a largo plazo disminuya la brecha productiva entre los países desarrollados y en desarrollo, a la vez que elimine la dependencia tecnológica.
4. Regulación más flexible de la propiedad intelectual (incluyendo a los derechos de autor), es decir, diferir en la medida de lo posible del régimen internacional para tener un margen de acción que atienda a las necesidades particulares de México como país en desarrollo, sin desincentivar las inversiones en las industrias culturales.
5. Mayor gasto en educación pública artística, pues la actividad artística demanda una acumulación de habilidades; por lo que, es posible esperar que la educación en un sentido general, y la formación artística en específico, tengan un impacto en el desempeño profesional de los artistas. Así la inversión en educación en general, en específico programas educativos de iniciación artística, tendrá impactos positivos en la demanda de obras artísticas, ya que habrá un nivel mínimo de

comprensión del arte y los consumidores no sólo serán un número reducido de la población total.

6. Cambio en los diseños de los contratos entre empresas y artistas, de tal manera que los porcentajes de distribución de los ingresos beneficien en mayor medida a los artistas, lo que evitará generar otro tipo de incentivos para aumentar las ganancias como la prolongación de la explotación de los derechos patrimoniales de una obra.

Una vez realizadas estas recomendaciones de políticas públicas, las industrias culturales podrán demostrar todo el potencial económico que tienen sin ser un obstáculo para el desarrollo que permita la realización del ser humano en sociedad.

Bibliografía

- Abitia, Á. (2012). La industria de la música en vivo: sus fases y agentes. En Á. Abitia, *La nueva era de la industria musical. una mirada desde Latinoamérica* (págs. 71-76). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Abitia, Á. (2012). La industria de la música grabada: sus fases y agentes. En Á. Abitia, *La nueva era de la industria musical. Una mirada desde Latinoamérica* (págs. 47-70). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Adler, M. (1985). Stardom and Talent . *The American Economic Review*, 208-212 .
- Adler, M. (2006). Stardom and Talent. En V. Ginsburgh, & D. Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1, págs. 895-906). Nueva York: Elsevier B.V. doi:[https://doi.org/10.1016/S1574-0676\(06\)01025-8](https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01025-8)
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En T. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*. Obtenido de https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf
- Alexander, P. (1994). Entry barriers, Release Behavior, and Multi-Product firms in the Music Recording industry. *Review of Industrial Organization*, 9, 85-98. Obtenido de http://www.peterjalexander.com/images/Entry_Barriers_and_Release_Behavior.pdf
- Anderson, W. J. (Diciembre de 2006). De tranza en tranza, México no avanza. *La revista del consumidor*, 22-29. Obtenido de https://www.profeco.gob.mx/revista/publicaciones/adelantos_06/ade_06_20080705.asp
- ANDI. (30 de Mayo de 2017). *Información*. Obtenido de Facebook ANDI: https://www.facebook.com/pg/AsociacionNacionalDeInterpretesandi/about/?ref=pag_e_internal
- ANDI. (Mayo de 30 de 2017). *Perfil de la empresa*. Obtenido de Quiénes Somos: <http://andi.org.mx/quienes-somos/>
- Angelkort, A. (Derechos de autor en México. Un reporte sobre la legislación actual, las consecuencias económicas de la piratería, las instituciones que se ocupan de la propiedad intelectual en México y la Convención de 2005 sobre la Protección de la Diversidad de las Ex). 2006, UNESCO.
- Artículo19. (2013). *El derecho a compartir, principios de libertad de expresión y los derechos de propiedad intelectual en la era digital*. Distrito Federal: Artículo 19. Obtenido de El derecho a compartir, principios de libertad de expresión y los derechos de propiedad intelectual en la era digital.
- Artículo19. (2013). *El derecho a compartir. Principios de libertad de Expresión y los derechos de propiedad intelectual en la Era Digital*. Reino Unido: Artículo 19.
- Artículo19. (2013). *El derecho a compartir: Principios de la Libertad de Expresión y los derechos de propiedad intelectual en la Era digital*. Londres: Article 19.
- Banco Mundial. (4-7 de Octubre de 1999). *Culture counts : financing, resources, and the economics of culture in sustainable development - proceedings of the Conference held*

- in Florence, Italy*. Recuperado el 18 de Junio de 2017, de Documents & Reports: <http://documents.worldbank.org/curated/en/302131468739317900/Culture-counts-financing-resources-and-the-economics-of-culture-in-sustainable-development-proceedings-of-the-Conference-held-in-Florence-Italy-October-4-7-1999>
- Baumol, W., & Bowen, W. (1968). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Nueva York: MIT Press.
- Bigott, B. (2007). Consumo cultural y educación. *Revista de Investigación*, 85-120. Obtenido de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142007000100005
- Blaug, M. (1976). *The Economics of the Arts: Selected Readings*. Londres: Martin Robertson.
- Boorstin, E. (2004). *Music Sales in the Age of File Sharing*. Nueva Jersey: Princeton University. Obtenido de <http://www.cs.princeton.edu/~felten/boorstin-thesis.pdf>
- Bowbrick, P. (1983). The Economics of Superstars: Comment. *American Economic Review*, 459.
- Brief, H. (1964). Radio and Records: A presentation by the Record Industry Association of America at 1964 Regional Meetings of the National Association of Broadcasters. En P. Hirsch, *Processing Fads and Fashions: an Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems* (págs. 639-659). Michigan: American Journal of Sociology.
- Caballero, J. L. (2003). Breve comentario a la reforma realizada a la Ley Federal del Derecho de Autor en México. *Boletín del Instituto Interamericano de Derecho de Autor*, 1-4.
- Caves, R. (2003). Creative Industries: Contracts between Art and Commerce. *The Journal of Economic Perspectives*, 73-84 .
- Caves, R. (2006). Creative industries. En J. Katz, *Tecnologías de la información y la comunicación e industrias culturales, una perspectiva latinoamericana* (pág. 9). Santiago, Chile: CEPAL. Obtenido de http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4136/S2006037_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CEPAL; Comisión Europea; OCDE; FMI; BM. (2008). *Sistema de Cuentas Nacionales 2008*. Recuperado el 2017 de Julio de 9, de http://www.cepal.org/deype/publicaciones/externas/1/50101/SNA2008_web.pdf
- Chang, H.-J. (2011). Instituciones y desarrollo económico : "El buen gobierno" en una perspectiva histórica. En H.-J. Chang, *Pateando la escalera: el desarrollo estratégico en una perspectiva histórica* (pág. 188). CDMX: Siglo XXI.
- Chang, H.-J. (2011). Lecciones para el presente. En H.-J. Chang, *Pateando la escalera: El desarrollo estratégico en una perspectiva histórica* (pág. 211). CDMX: Siglo XXI.
- Chang, H.-J. (2011). *Pateando la escalera. Estrategias de desarrollo económico desde una perspectiva histórica*. (J. Moguel, Trad.) CDMX: Siglo XXI.
- Chang, H.-J. (2011). Políticas industriales, comerciales y tecnológicas para el desarrollo económico, desde una perspectiva histórica. En H.-J. Chang, *Pateando la escalera: el desarrollo estratégico en una perspectiva histórica* (pág. 98). DF: Siglo XXI.

- Chang, J. H. (2011). De cómo en realidad los países ricos se hicieron ricos. En J. H. Chng, *Pateando la escalera: el desarrollo estratégico en una perspectiva histórica*. (págs. 26-27). CDMX: Siglo XXI.
- Chena, P. I. (Febrero de 2010). La heterogenidad estructural vista desde tres teorías alternativas: el caso de Argentina. *Revista de Comercio Exterior*, 60(2), 99-115.
- Chiang, T., & Posner, R. (2006). Censorship versus freedom of expression in the arts. En V. Ginsburgh, & D. Throsby, *Handbook of Cultural Economics* (págs. 310-333). Nueva York: Elsevier. doi:10.1016/S1574-0676(06)01001-5
- Cimoli, M., Porcile, G., Pimi, A., & Vergara, S. (2005). Cambio Estructural, Heterogeneidad Productiva y Tecnología en América Latina. En M. Cimoli, *Heterogeneidad estructural, asimetrías tecnológicas y crecimiento en América Latina* (pág. 9.39). Santiago: Cepal-BID. Obtenido de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/2800>
- CISAC. (Noviembre de 2016). CISAC. Recuperado el 1 de Abril de 2017, de informes sobre los derechos recaudados: <http://es.cisac.org/Universidad-CISAC/Biblioteca/Informes-sobre-los-derechos-recaudados>
- Coalición por el Acceso Legal a la Cultura, A. (2013). CALC. Obtenido de SACM: <http://www.calc.mx/sacm>
- Coalición por el Acceso Legal a la Cultura, A. (2013). SOMEM. Obtenido de CALC: <http://www.calc.mx/somem>
- Coalición por el Acceso Legal a la Cultura, A. (2013). SOMEXFON. Obtenido de CALC: <http://www.calc.mx/somexfon>
- Congreso de la Unión. (2016). *Ley Federal del Derecho de Autor*. México: Diario Oficial de la Federación. Obtenido de http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4907028&fecha=24/12/1996
- Cox, R., & Felton, J. (1995). The concentration of commercial success in popular music: An analysis of the distribution of gold records. *Journal of Cultural Economics*.
- Cruz V., E. (10 de Febrero de 2014). Faltó "lectura industrial" en el tema cultural. *El Economista*.
- Cunha, A., & Britto, G. (2017). When development meets culture: the contribution of Celso Furtado in the 1970s. *Cambridge Journal of Economics*, 42(1), 177-198. doi:<https://doi.org/10.1093/cje/bex021>
- De la Parra Trujillo, E. (2015). *Derechos humanos y derechos de autor. Las restricciones al derecho de explotación* (Segunda edición ed.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM. Obtenido de <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/3975-derechos-humanos-y-derechos-de-autor-las-restricciones-al-derecho-de-explotacion>
- Díaz-Noci, J. (2012). Novedades en la propiedad intelectual en el entorno digital global. *Anuario ThinkEPI*, 135-137. Recuperado el 18 de Abril de 2018, de <https://recyt.fecyt.es/index.php/ThinkEPI/article/view/30348/15944>

- Dunlop, R., Moody, D., Muir, A., & Shaw, C. (1995). Music and the music industry. *Cultural Trends*, 7(26), 27-43.
- Durán, J., & Ventura-Dias, V. (2003). Comercio intrafirma: concepto alcance y magnitud. *Comercio internacional*, 44, 14.
- Edison Research. (16 de Octubre de 2016). *Share of Ear Report*. Recuperado el 1 de Julio de 2017, de Edison Research: <http://www.edisonresearch.com/share-music-new-data-edisons-share-ear-americans-listen-music/>
- EJE. (29 de Mayo de 2013). *¿Cómo afiliarse?* Obtenido de Socios: http://ejecutantes.com/?page_id=1307
- EJE. (29 de Mayo de 2013). *Historia*. Obtenido de Quiénes Somos: http://ejecutantes.com/?page_id=1375
- EJE. (29 de Mayo de 2013). *Quiénes Somos*. Obtenido de EJE: http://ejecutantes.com/?page_id=1244
- Ejea M., T. (Septiembre-Diciembre de 2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24(71), 17-46. Recuperado el Noviembre de 2017, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a3.pdf>
- Ejea M., T. (2011). Las vertientes de la modernización: corresponsabilidad y desconcentración de recursos. En T. Ejea M., *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)* (págs. 123-189). CDMX: UAM.
- El Economista. (3 de mayo de 2018). Propiedad intelectual pone más trabas al TLCAN 2.0. *El Economista*. Recuperado el 3 de mayo de 2018, de <https://www.eleconomista.com.mx/empresas/Propiedad-intelectual-pone-mas-trabas-al-TLCAN-2.0-20180503-0027.html>
- FAO. (2001). *The Value Chain*. Recuperado el 1 de Julio de 2017, de http://www.fao.org/fileadmin/user_upload/fisheries/docs/ValueChain.pdf
- Ficsor, M. (2004). El derecho de autor, una crisis de identidad. En E. Carrasco, *Derecho de autor. Un desafío para la creación y el desarrollo* (pág. 27). Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- Flores, M. Á. (2 de Enero de 1993). La exención honró durante décadas a México: el gremio intelectual. *PROCESO*.
- Furtado, C. (1974). Underdevelopment and Dependence: The Fundamental Connection. *Working Papers Series*(17).
- Furtado, C. (1979). *Creatividad y dependencia*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- García, N., & Piedras, E. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. CDMX: Siglo XXI.
- Garza, R. (2009). *Derechos de autor y derechos conexos. Marco jurídico internacional: aspectos filosóficos, sustantivos y de litigio internacional*. Distrito Federal: Porrúa.
- Gaylor, B. (Dirección). (2008). *RIP! A Remix Manifesto* [Película].

- Gibson, C., & Kong, L. (2005). Cultural economy: a critical review. *Progress in Human Geography*, 541-561. Obtenido de <http://nknu.pbworks.com/f/Cultural+economy+a+critical+review.pdf>
- Graham, G., & Burnes, B. (2004). The transformation of the music industry supply chain. *International Journal of Operations & Production Management*, 24, 1087-1103.
- Guajardo, I. (37 de Julio de 2017). *Prioridades de México en las negociaciones para modernizar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte*. Obtenido de Renegociación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte: http://www.senado.gob.mx/comisiones/desarrollo_rural/reu-tlcan.php
- Hamelink, C. (1980). *La aldea trasnacional. El papel de los trusts en la comunicación mundial*. (H. Alsina, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Hesmondhalgh, D., & Pratt, A. (2005). *Cultural industries and cultural policy*. Recuperado el 18 de Junio de 2017, de International Journal of Cultural Policy: <https://pdfs.semanticscholar.org/d5ea/bc77eb56c3525a46fa2656c4fe2da2e65e62.pdf>
- Hesmondhalgh, D., & Pratt, A. (2005). *Cultural industries and cultural policy*. Recuperado el 18 de Junio de 2017, de International journal of cultural policy: <https://pdfs.semanticscholar.org/d5ea/bc77eb56c3525a46fa2656c4fe2da2e65e62.pdf>
- Hodgson, G. (s.f.). *El enfoque de la economía institucional*. Recuperado el 20 de Abril de 2018, de Red Celso Furtado: <http://www.redcelsofurtado.edu.mx/archivosPDF/hodgson1.pdf>
- IFPI. (2016). *Investing in music: the value of record companies*. Recuperado el 11 de Abril de 2018, de Recording Industry Association of America: <https://www.riaa.com/reports/23198/>
- IMPI. (2012). *Encuesta hábitos de consumo de productos apócrifos 2011-2012*. Obtenido de IMPI: http://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/94487/Encuesta_habitos_consumo_2011_2013.pdf
- IMPI. (2013). *Encuesta de hábitos de consumo de productos apócrifos 2013*. Obtenido de IMPI: http://moodle2.unid.edu.mx/dts_cursos_mdl/pos/TIC/MLI/AM/06/Encuesta.pdf
- IMPI. (2014). *Foro regional de combate al comercio ilícito*. Obtenido de SAT: http://www.sat.gob.mx/sala_prensa/combate_economia_ilegal/Documents/Sesion_A_quique.pdf
- IMPI. (2016). *Encuesta de hábitos de consumo de productos apócrifos*. Obtenido de IMPI: http://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/188732/Resultado_Encuesta_habitos_consumo_2016-Leon_Puebla_Hermosillo.pdf
- INAPI. (s.f.). *Derechos Conexos*. Recuperado el 18 de Abril de 2018, de Instituto Nacional de Propiedad Industrial Chile: <https://www.inapi.cl/portal/institucional/600/fo-article-847.pdf>
- INDAUTOR. (13 de Mayo de 2017). *INDAUTOR*. Recuperado el 13 de Mayo de 2017, de INDAUTOR: <http://www.indautor.gob.mx/quienes.html>

- INDAUTOR. (s.f.). *Glosario de términos*. Recuperado el 18 de Abril de 2018, de Seminario: <http://www.cultura.gob.mx/seminario/descargas/GLOSARIO-INDAUTOR.pdf>
- Jiménez, M. (2010). *La profesión del manager. Postgrado en gestión empresarial de la música*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Kirchberger, M., & Russo, F. (2016). Dynamic Range Across Music Genres and the Perception of Dynamic Compression in Hearing-Impaired Listeners. *Trends in Hearing, 20*. doi:10.1177/2331216516630549
- Leto, J. (Dirección). (2012). *Artifact* [Película]. Obtenido de <https://youtu.be/ofn0b9OTyP4>
- Leto, J. (4 de Diciembre de 2013). Jared Leto Wages War On the Music Industry. *Forbes*. Obtenido de <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2013/12/04/jared-letto-wages-war-on-the-music-industry/#373328271482>
- Leurdijk, A., & Nieuwenhuis, O. (26 de Octubre de 2011). Media & Content Industry: Music Case Study. Study for IPTS.
- Limão, N. (2016). PREFERENTIAL TRADE AGREEMENTS. *Nber Working Papers Series, 1-80*. Obtenido de <http://www.nber.org/papers/w22138.pdf>
- Lin, Yifu, J., & Nugent, J. (1995). Institutions and economic development. En J. Bherman, & T. N. Srinivasan, *Handbook of Economic Development* (págs. 2306-2307). Amsterdam: NorthHolland.
- Mancini, M., & Lavarello, P. (2013). Heterogeneidad estructural: origen y evolución del concepto frente a los nuevos desafíos en el contexto de la mundialización del capital. (CIEPYC, Ed.) *Entrelíneas de la Política Económica*(37), 28-34.
- Mantecon, A. (2002). Los estudios sobre consumo cultural en México. En D. Mato, & M. Antonelli, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (págs. 255-264). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 12 de abril de 2018, de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916030005/23mantecon.pdf>
- Manzanos, R. (22 de Marzo de 2015). A 70 años de la SACM. *EXCÉLSIOR*. Obtenido de <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/03/22/1014839>
- Mar, J. (2016). *Dominio público del derecho de autor en México*. Ciudad de México: Revista jurídica.
- Marshall, B. (3 de Abril de 2004). *How Recording Contracts Work*. Obtenido de How Stuff Works: <http://www.songwritingessentials.com/wp-content/uploads/2013/03/RecordLabelContractsExplained-MarshallBrain.pdf>
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana.
- McCloskey, H. J. (1985). Respect for Human Rights versus Maximizing Goods. En R. G. Frey, *Utility and Rights* (págs. 24-5). Estados Unidos: Basil Balckwell.
- McDonald, G. (1988). The Economics of Rising Stars. *The American Economic Review, 155-166* .
- Moreno Brid, J. C. (2016). Política Macro e industrial para un cambio estructural y crecimiento: gran pendiente de la economía mexicana. *Problemas del desarrollo, 185*(47), 61-62.

- Musacchio, H. (18 de Agosto de 2003). La república de las letras. *El Reforma*, pág. 2.
- Nakamura, y. (22 de mayo de 2018). Sony comprará EMI Music por más de 2,000 mdd. *El Financiero*. Obtenido de <http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/sony-compra-a-emi-music-por-mas-de-2-000-mdd>
- Neef, M. (1993). *Desarrollo a escala humana*. Montevideo: Nordan-Comunidad. Obtenido de https://www.max-neef.cl/descargas/Max_Neef-Desarrollo_a_escal_a_humana.pdf
- O'Connor, J. (Febrero de 2000). *The Definition of the "Cultural Industries"*. Recuperado el 18 de Junio de 2017, de The European Journal of Arts Education: <http://eprints.qut.edu.au/43877/2/43877.pdf>
- OCDE. (1996). *The knowledge based economy*. París: OCDE.
- Office of the United States Representative Executive Office of the President. (17 de Julio de 2017). *Summary of objectives for the NAFTA Renegotiation*. Obtenido de Renegociación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte: http://www.senado.gob.mx/comisiones/desarrollo_rural/reu-tlcan.php
- Office of the United States Trade Representative. (2016). *Special 301 Report 2016*. Obtenido de <https://ustr.gov/sites/default/files/USTR-2016-Special-301-Report.pdf>
- OMC. (1995). *Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio*. Recuperado el 2017 de Junio de 6, de Anexo 1C: https://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/27-trips.pdf
- OMC. (21 de mayo de 2018). *Textos jurídicos: los acuerdos de la OMC*. Obtenido de https://www.wto.org/spanish/docs_s/legal_s/ursum_s.htm#nAgreement
- OMPI. (2014). *The Economic Performance of Copyright-Based Industries*. Recuperado el 12 de Abril de 2018, de Copyright: <http://www.wipo.int/copyright/en/performance/>
- OMPI. (19 de Abril de 2018). *Estados miembros*. Obtenido de Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: <http://www.wipo.int/members/es/index.jsp>
- OMPI. (2018). *Gestión colectiva del Derecho de autor y los derechos conexos*. Recuperado el 21 de mayo de 2017, de <http://www.wipo.int/copyright/es/management/>
- OMPI. (4 de Abril de 2018). *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Recuperado el 1 de Abril de 2017, de ¿Qué es la propiedad intelectual?: <http://www.wipo.int/about-ip/es/>
- OMPI, S. (2016). *Glosario de los términos más importantes relacionados con la propiedad intelectual y los recursos genéticos, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales*. Ginebra: OMPI.
- Ostrom, E., & Hess, C. (2016). Introducción: una visión general de los bienes comunes. En E. Ostrom, & C. Hess, *Los bienes comunes del conocimiento* (págs. 27-51). Madrid: Traficante de sueños.
- Palmeiro, C. (2005). La industria del Disco. Economía de la PyMEs de la industria discográfica en la ciudad de Buenos Aires. En Á. Abitia, *La nueva era de la industria musical. Una mirada desde Latinoamérica* (Primera edición ed., pág. 31). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Panagariya, A. (1999). TRIPs and the WTO: An Uneasy Marriage. *Seattle Round* (pág. 21). Seattle: WTO.
- Passman, D. (2003). Broad-Stroke Overview of the Record Business. En D. Passman, *All You Need To Know About the Music Business* (págs. 61-80). NY: Free Press.
- Peitz, M., & Waelboreck, P. (31 de Mayo de 2001). An Economist's Guide to Digital. 68. Obtenido de <http://www.sfbtr15.de/uploads/media/32.pdf>
- Peitz, M., & Waelbroeck, P. (2004). An Economist's Guide to Digital Music. *Governance and the Efficiency of Economics System*, 68.
- PGR. (2018). *Conoce la Procuraduría General de la República*. Recuperado el 2017 de Junio de 3, de Qué es la PGR: <http://www.gob.mx/pgr/acciones-y-programas/conoce-la-procuraduria-general-de-la-republica>
- PGR. (2018). *Qué es la PGR*. Recuperado el 3 de Junio de 2017, de PGR: <http://www.pgr.gob.mx/que-es-la-pgr/Paginas/Que-es-la-PGR.aspx>
- PGR. (2018). *Subprocuraduría Especializada en Investigación de Delitos Federales*. Recuperado el 2017 de Junio de 3, de Subprocuradurías de la PGR: <http://www.gob.mx/pgr/acciones-y-programas/subprocuraduria-especializada-en-investigacion-de-delitos-federales>
- Phillips, c. (31 de Mayo de 2001). Record Label Chorus: High Risk, Low Margin. *Los Angeles Times*. Obtenido de <http://articles.latimes.com/2001/may/31/news/mn-4713>
- Piedras, E. (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. CDMX: CONACULTA.
- Piedras, E. (2004). Desagregación de actividades y ramas integrantes de las IPDA. En E. Piedras, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México* (págs. 80-137). CDMX: CONACULTA.
- Piedras, E. (2006). Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México. *CUICUILCO*, 13(38), 2.
- Pinto, A. (1975). ESTUDIO ECONÓMICO DE AMÉRICA LATINA, 1974: Primera Parte. La inflación mundial y América Latina. *El Trimestre Económico*, 1119-1138. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/20856528>
- Pinto, A. (1998). Naturaleza e implicaciones de la "Heterogeneidad estructural" de la América Latina. En CEPAL, *50 años del pensamiento de la CEPAL: textos seleccionados* (Vol. 2, págs. 549-567). Santiago, Chile: CEPAL.
- Porter, M. (1985). *Competitive Advantage: Creating and Sustaining superior Performance*. Nueva York: Free Press.
- Prebisch, R. (1948). *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago: Cepal. Recuperado el 8 de mayo de 2018, de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/40010>
- Prebisch, R. (1949). *Estudio Económico de América Latina*. Santiago: Cepal. Obtenido de <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/1003?locale-attribute=es>

- Presidencia de la República. (19 de Abril de 2018). *Artículos*. Obtenido de <https://www.gob.mx/presidencia/articulos/mexico-recibe-premio-de-la-onu-por-el-programa-express-autor-de-indautor>
- PROMUSICAE. (2005). *Libro blanco de la música en España*. (P. W. Coopers, Ed.) Recuperado el 11 de Julio de 2017, de www.promusicae.es/users/viewfile/81-libro-blanco
- PROMUSICAE. (2005). *Libro blanco de la música en España*. Madrid: PWC.
- Ribera, B. (2002). *El derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Distrito Federal: Dykinson.
- Ripoll, M. (26 de Abril de 2010). *José Cretazz*. Recuperado el 05 de Marzo de 2017, de Latin america media & entertainment observatory: <https://mediaandentertainmentobservatory.wordpress.com/2010/04/26/algunos-secretos-de-la-industria-del-espectaculo-en-vivo-en-argentina/>
- Rodríguez, O. (22-23 de Junio de 1998). *Heterogeneidad estructural y empleo*. Recuperado el 9 de Julio de 2017, de Publicaciones CEPAL: <http://www.cepal.org/publicaciones/xml/0/19390/rodrig.htm>
- Rodrik, D. (2011). Instituciones para lograr un crecimiento de gran calidad. En D. Rodrik, *Una economía, muchas recetas. la globalización, las instituciones y el crecimiento económico* (págs. 222-265). CDMX: FCE.
- Rodrik, D. (2014). *Una economía, muchas recetas. La globalización, las instituciones y el crecimiento económico*. (K. Azanza, & B. McDougall, Trads.) CDMX: FCE.
- Rodrik, D. (2018). What do Trade Agreements really do? *Harvard University*, 1-27. Obtenido de https://drodrik.scholar.harvard.edu/files/dani-rodrik/files/what_do_trade_agreements_really_do.pdf
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars . *The American Economic Review*, 845-858.
- SACM. (2015). *Lo que tienes que saber*. Obtenido de Preguntas frecuentes: http://www.sacm.org.mx/preguntas_frecuentes.asp
- SACM. (2015). *Tarifario*. Obtenido de Convencer, no vencer: <http://www.sacm.org.mx/licencias/quienes-deben-pagar.asp#cuotas>
- Sádaba, I., & Domínguez, M. (2013). Propiedad, apropiación y socialización del pensamiento: génesis, evolución y conflictividad de los derechos de autor. En I. Sádaba, M. Domínguez, J. Rowan, & Z. 98, *La tragedia del copyright. Bien común, propiedad intelectual y crisis de la industria cultural* (págs. 17-18). España: Virus. Obtenido de http://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2013/10/la_tragedia_del_copyright-baja.pdf
- Salgado, M., & Miranda, S. (2016). El mercado de trabajo de los profesionistas en economía, México 2016. *Economía actual*, 8-11. Obtenido de http://web.uaemex.mx/feconomia/Publicaciones/e904/EA2016-94_Salgado_Miranda.pdf

- Saroiu, S., Gummadi, P. K., & Gribble, S. D. (2002). A Measurement Study of Peer-to-Peer File Sharing Systems. En P. S. M.G. Kienzle (Ed.), *Proceedings of SPIE - The International Society for Optical Engineering*. 4673, pág. 15. San Jose, CA: University of Washington.
- Schumpeter, J. (1939). How the economic system generates evolution. En J. Schumpeter, *Business cycles. A Theoretical, Historical and Statistical Analysis of the Capitalist Process* (págs. 65-132). Nueva York: Mc Grow Hill.
- Secretaría de Cultura. (24 de Agosto de 2017). *Convocatorias cerradas*. Obtenido de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes: http://fonca.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2017/06/bases_fomento_coinversiones_2017.pdf
- Secretaría de Cultura. (15 de Noviembre de 2017). *Resultados de Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales*. Obtenido de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes: <https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>
- Senado de la República. (2 de Diciembre de 2008). *Gaceta LX/3PPO-306/18884*. Obtenido de Gaceta del Senado: <http://www.senado.gob.mx/index.php?ver=sp&mn=2&sm=2&id=18884>
- Serrano, F. (2008). *Marco mexicano del derecho de autor en México*. Distrito Federal: Porrúa.
- SICE. (2017). *Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Índice*. Recuperado el 6 de Junio de 2017, de Acuerdos: http://www.sice.oas.org/Trade/nafta_s/Indice1.asp
- SICE. (2017). *Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Sexta parte: Propiedad intelectual*. Recuperado el 6 de Junio de 2017, de Acuerdos: http://www.sice.oas.org/Trade/nafta_s/CAP17_1.asp
- SOMEXFON. (2017). *¿Cómo ser socio?* Obtenido de Quiénes somos: <http://somexfon.com/como-ser-socio/>
- SOMEXFON. (25 de Mayo de 2017). *Distribución*. Obtenido de Quiénes somos: <http://somexfon.com/distribucion/>
- SOMEXFON. (25 de Mayo de 2017). *Nuestros socios*. Obtenido de Quiénes somos: <http://somexfon.com/nuestros-socios/>
- Stallman, R., Ming, W., Rendueles, C., & McLeod, K. (2007). *Vs Copyright*. CDMX: Tumbona.
- Stutz, C. (2014). The Average American Listents to Four Hours of Music Each Day. *SPIN*.
- Sunkel, O. (Enero-Marzo de 1978). La dependencia y la heterogeneidad estructural. *El trimestre económico*, 45(177 (1)), 3-20.
- Throsby. (2003). *Economía y Cultura*. Madrid: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2006). Introduction. En V. Ginsburgh, & D. Throsby, *Handbook of Cultural Economics* (págs. 4-21). Nueva York: Elsevier.
- UNESCO. (1982). *Industrias culturales. El futuro de la cultura en juego*. Recuperado el 18 de Junio de 2017, de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001353/135399so.pdf>

- UNESCO. (10 de Octubre de 1988). *Observaciones generales aprobadas por el Comité de Derechos económicos, sociales y culturales*. Obtenido de https://conf-dts1.unog.ch/1%20SPA/Tradutek/Derechos_hum_Base/CESCR/00_1_obs_grales_Cte%20Dchos%20Ec%20Soc%20Cult.html#GEN
- UNESCO. (2006). Construyendo capacidades creativas para el siglo XXI. *La Conferencia Mundial de Educación Artística* (pág. 11). Lisboa: UNESCO. Obtenido de http://portal.unesco.org/culture/en/files/30179/11415069571olga_olaya_lucia.pdf/olga%20olaya%20lucia.pdf
- UNESCO. (2010). La Agenda de Seúl: Objetivos para el desarrollo de la educación artística. *Segunda conferencia Mundial sobre la Educación Artística* (págs. 1-11). Seúl: UNESCO. Recuperado el 12 de abril de 2018, de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/arts-education/world-conferences/2010-seoul/outcomes/>
- UNESCO. (20 de Octubre de 2016). *Libertad de expresión*. Obtenido de <http://www.unesco.org/new/es/office-in-montevideo/comunicacion-e-informacion/libertad-de-expresion/>
- UNESCO. (2016). *The Globalisation of Cultural Trade: A Shift in Consumption – International flows of cultural goods and services 2004-2013*. Montreal: UNESCO.
- UNESCO. (2017). *UNESCO*. Recuperado el 1 de Abril de 2017, de Industrias creativas: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/>
- UNESCO. (4 de Abril de 2018). *UNESCO*. Recuperado el 1 de Abril de 2017, de Diversidad de las expresiones culturales: <http://es.unesco.org/creativity/actividades-bienes-servicios-culturales>
- Unión, C. d. (1993). *Decreto que reforma, adiciona y deroga disposiciones de diversas leyes relacionadas con el TLCAN*. DF: Diario Oficial de la Federación.
- Vallerand, C. (2015). Las políticas culturales canadienses y su impacto en la producción, difusión y consumo de bienes y servicios culturales para el público. En E. Cruz V., *TLCAN/Cultura: ¿Lubricante o engrudo? Apuntes a 20 años* (págs. 29-42). CDMX: UAM.
- Varios. (2013). *Bastard Pop. Reciclaje cultural*. Museo Universitario del Chopo, CDMX.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Cultura libre.
- Yúdice, G. (28 de Agosto de 2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Obtenido de Posgrado UNAM: https://www.google.com.mx/search?q=yudice+nuevas+tecnologias&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab&gfe_rd=cr&ei=fMWkWdzWH-vR8AeVwoeYBA