



**Creación musical, derechos de autor y mercado. La experiencia de ACIMCOL como actor  
en la gestión patrimonial de los derechos de autor en Colombia**

Juan Carlos Estrada Ruiz

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Sociología

Asesor

Jean Paul Sarrazin Martínez, Doctor (PhD) en Sociología

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Maestría en Sociología  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2021

<b>Cita</b>	(Estrada Ruiz, 2021)
<b>Referencia</b>	Estrada Ruiz, J.C (2021). <i>Creación musical, derechos de autor y mercado. La experiencia de ACIMCOL como actor en la gestión patrimonial de los derechos de autor en Colombia</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Maestría en Sociología, Cohorte III.

Centro de Investigaciones Sociales y Humanas (CISH).



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano/ Director:** John Mario Muñoz Lopera.

**Jefe departamento:** Marco Antonio Vélez Vélez.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradecer al Dr. Jean Paul Sarrazin, por su apoyo en cada una de las etapas de este trabajo.

De igual forma, agradecer a los compañeros de ACIMCOL por brindarme los recursos necesarios para llevar a cabo esta investigación. Mil gracias por sus voces y su incondicional ayuda.

## Tabla de contenido

Resumen .....	5
Abstract .....	6
Introducción .....	7
1 Enfoque metodológico .....	13
2 Las redes de gestión musical y derechos sobre la obra. Una revisión de literatura .....	16
3 Enfoque teórico .....	18
4 Los elementos en disputa .....	22
4.1 La obra musical como mercancía .....	22
4.2 El tránsito a la gestión patrimonial .....	26
4.3 Generalidades jurídicas del Derecho de Autor .....	29
4.4 Así nace ACIMCOL .....	31
5 El campo del derecho de Autor .....	37
5.1 La gestión patrimonial como campo .....	37
5.2 Discusión en torno al derecho de autor .....	39
5.3 Las SGC y la gestión individual como Subcampo .....	43
5.4 El polo dominante .....	46
5.5 Los dominados .....	48
6 Conclusiones .....	52
Referencias .....	55
Anexos .....	59

## Resumen

La normatividad sobre derechos de autor faculta a creadores, músicos y empresarios para organizarse y adoptar modelos de gestión orientados a la rentabilidad de sus derechos patrimoniales. Al interior de este campo se presentan conflictos asociados al reconocimiento social y jurídico de las licencias expedidas por las sociedades de gestión colectiva congregadas en la organización SAYCO – ACINPRO y los gestores individuales asociados a ACIMCOL. El presente estudio recurre a la noción de capital y de campo descrita por el sociólogo Pierre Bourdieu, así como al entramado de conexiones tanto de orden simbólico, social y económico que estructuran las relaciones y dinámicas de conflicto entre los agentes interesados en el licenciamiento de obras musicales. En la búsqueda por dar cuenta de los aspectos que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL, la entrevista enfocada fue una de las herramientas metodológicas que posibilitaron el acceso a las percepciones de los actores asociados a ACIMCOL. De igual forma, se recurrió al trabajo de archivo sobre los documentos de ACIMCOL, y el estudio del marco legal en que reposan los derechos de autor. De acuerdo a las respuestas obtenidas, los resultados de esta investigación muestran que el criterio de autoridad al interior de la gestión patrimonial de autor se vincula a la capacidad representativa y el reconocimiento social de los agentes que intervienen en esta actividad. Se concluye que, en la práctica, lo anterior funciona como un sistema de jerarquización que determina el éxito de los agentes y organizaciones que participan del licenciamiento de obras musicales y, desde allí, se ejercen acciones y reacciones frente a los movimientos de los competidores.

*Palabras clave:* derecho de autor, campo, capitales, Acimcol, músicos independientes.

### **Abstract**

Copyright regulations empower creators, musicians and entrepreneurs to organize and adopt management models aimed at the profitability of their property rights. Within this field there are conflicts associated with the social and legal recognition of the licenses issued by the collective management societies gathered in the organization SAYCO – ACINPRO and the individual managers associated with ACIMCOL. The present study uses the notion of capital and field described by the sociologist Pierre Bourdieu, as well as the network of symbolic, social and economic connections that structure the relations and dynamics of conflict between the agents interested in the licensing of musical works. In the search to account for the aspects that reject the issuance of licenses for copyright through ACIMCOL, the focused interview was one of the methodological tools that allowed access to the perceptions of the actors associated with ACIMCOL. Similarly, archival work on ACIMCOL documents was used, and the study of the legal framework in which copyright rests. According to the answers obtained, the results of this research show that the criterion of authority within the author's wealth management is linked to the representative capacity and social recognition of the agents involved in this activity. It is concluded that, in practice, the above functions as a system of hierarchy that determines the success of the agents and organizations that participate in the licensing of musical works and, from there, actions and reactions are exercised against the movements of competitors.

*Keywords:* Copyright, field, capitals, Acimcol, independent musicians.

## Introducción

En las últimas décadas el mercado de la música ha venido presentando cambios respecto al acceso, comercialización y monetización de los productos musicales. Similar a otro mercado, el de la música presenta múltiples productos con variedad de presentaciones y valoraciones de acuerdo al uso y procedencia. De igual forma, este mercado trae consigo un sinnúmero de complejidades y una de ellas se encuentra asociada al derecho que sobre la obra tiene el creador.

Parte de los eslabones que sustentan este mercado, es el uso legal de las obras a través de la expedición de un certificado por derechos de autor el cual faculta la reproducción pública de música grabada. Este certificado es concedido en virtud de licencias, permitiendo el uso de las obras y demás prestaciones por parte del usuario a cambio de una remuneración económica para el titular de los derechos sobre la obra.

Uno de los principales nichos de esta actividad está representado por los establecimientos abiertos al público, quienes están obligados a presentar a las autoridades competentes un comprobante de pago por derechos de autor. Este comprobante expresa las condiciones de explotación a la que será sometida la obra de acuerdo a lo pactado en el contrato de licencia. La expedición de este certificado ha ido configurando una actividad económica, en donde el producto en transacción son las licencias para el uso público de música grabada.

En comparación con otros sectores de la economía, esta actividad económica es realizada por pocos agentes, más su crecimiento se encuentra en expansión. En Colombia la expedición de este comprobante, al igual que el recaudo de las utilidades por dicho concepto, es controlada por la organización SAYCO – ACINPRO.

De acuerdo con el informe presentado por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica IFPI (2019), los ingresos del mercado mundial de música grabada en 2019 crecieron un 8.2% arrojando utilidades por 20.200 millones de dólares. La misma publicación resalta que el mercado de la música en Colombia aumentó un 13.8% entre 2016 y 2017, alcanzando un valor de 108 mil millones de pesos durante los seis primeros meses de 2017.

El principal dinamizador de este mercado en Colombia ha sido el formato de streaming<sup>1</sup>, con un crecimiento del 39%, seguido de los derechos de comunicación al público con un aumento del 14 % (IFPI, 2019).

Nos encontramos ante una industria millonaria sustentada en la propiedad sobre las obras y la transacción monetaria de esos derechos. Por lo anterior no es de extrañar que la administración, recaudo y reparto de las utilidades derivadas de la negociación de licencias para el uso público de obras musicales genere disputas y tensiones entre quienes participan del mercado musical.

Es importante tener en cuenta que tanto los derechos de autor, como la comercialización de la producción cultural son dos aspectos centrales para el mercado musical y las industrias creativas, estableciendo una relación de corresponsabilidad inseparable entre economía y cultura.

El ordenamiento y la participación de los agentes que intervienen en esta actividad se encuentra regulado en el ámbito internacional por el concepto de propiedad intelectual, cuyo marco legal recoge los derechos de autor asociados a las obras artísticas, literarias y científicas, así como los derechos de propiedad industrial vinculados a las invenciones, los modelos industriales, patentes y marcas.

En Colombia, el marco legal sobre el que reposa este ordenamiento está comprendido en la Ley 23 de 1982 (Ley de Derechos de Autor). Este cuerpo jurídico permite la gestión y comercialización del derecho de autor por intermedio de organizaciones que actúan en representación de los titulares de derecho para administrar, recaudar y distribuir entre sus socios las utilidades derivadas del uso público de obras musicales.

Estas organizaciones reciben el nombre de sociedades de gestión colectiva (en adelante SGC). La gestión colectiva comprende la administración de derechos de autor a través de un tercero y por medio de la expedición de licencias de uso monetizar obras en el mercado.

Este tipo de empresas se encuentran sometidas al control y ordenamiento por parte del Estado a través de políticas públicas. En Colombia la entidad encargada de este control es la Dirección Nacional del Derecho de Autor (en adelante DNDA).

---

<sup>1</sup> El streaming hace referencia a los contenidos en vivo o pre-grabados que son transmitidos vía internet y en tiempo real. A diferencia de las descargas tradicionales, este tipo de archivos se eliminan automáticamente luego de ser reproducidos. Este formato es utilizado por las industrias del entretenimiento para la transmisión de conciertos en tiempo real, videos musicales, películas, y demás contenidos. El acceso a estos contenidos se realiza a través de un código suministrado por el distribuidor al usuario, quien compra el derecho y puede así reproducirlo en sus dispositivos conectados a internet.



La participación de los agentes en esta actividad se encuentra sujeta al ordenamiento jurídico que dicta la ley de derechos de autor, sumado al reconocimiento otorgado por las autoridades competentes, los medios masivos de comunicación, las casas productoras, los artistas, y los usuarios de la música, quienes, en la práctica, valorizan el licenciamiento de las obras a través del pago por el uso público de las mismas.

En Colombia, la gestión de derechos patrimoniales de autor está concentrada en la organización SAYCO – ACINPRO (en adelante OSA), creada en el año 1987 por las sociedades de gestión colectiva SAYCO (Sociedad de Autores y compositores de Colombia) y ACINPRO (Asociación Colombiana de Interpretes y Productores Fonográficos). En la actualidad la OSA representa un aproximado de más de 8000 socios, entre quienes se incluyen músicos, compositores, intérpretes y productores<sup>2</sup>.

En el país no existen datos oficiales sobre la cantidad de creadores, músicos y productores activos en el mercado, pero se estima que este número sobrepasa los representados por la OSA. Esta organización tiene por objeto recaudar los dineros provenientes de tres fuentes: a) la autorización, comunicación pública, reproducción, almacenamiento digital o fijación de las obras correspondientes al repertorio de los autores y compositores afiliados a SAYCO; b) los productores fonográficos, intérpretes y ejecutantes afiliados a ACINPRO; c) las obras musicales de las editoras nacionales e internacionales administradas por la Asociación Colombiana de Editoras de Música (ACODEM). En suma, la OSA se desempeña como intermediaria entre los autores, los poseedores de derechos conexos<sup>3</sup> y los usuarios finales de las obras, actuando en representación de los titulares de esos derechos.

Por más de 30 años, la OSA ha sido la única SGC reconocida por la DNDA para el licenciamiento de obras musicales, manejo, administración, recaudo y reparto de utilidades por concepto de derechos de autor. Lo anterior ha traído consigo el control del mercado y representación de la música en Colombia por parte de esta organización.

---

<sup>2</sup>Sayco y Acinpro representan a más de 8.000 artistas. <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/sayco-y-acinpro-empresas-que-representan-a-mas-de-8000-artistas-2723408>

<sup>3</sup> Derechos conexos son aquellos que otorgan protección a quienes, sin ser autores, contribuyen en el proceso de poner a disposición del público una obra.

El monopolio por parte de esta entidad ha generado tensiones en creadores y músicos, quienes cuestionan el papel de las políticas públicas que reglamentan la gestión de derechos de autor en Colombia, al igual que debaten sobre los obstáculos de orden jurídico por parte de la DNDA para la creación de nuevas SGC o la adopción de otro tipo de modelos de gestión administrados directamente por los titulares de derecho.

Esto ha llevado a músicos y creadores a generar dinámicas organizativas orientadas a la protección de sus derechos patrimoniales, la defensa de su derecho de libre asociación, el reconocimiento de su gestión, y la participación en igualdad de condiciones en el licenciamiento de obras musicales para el uso público.

Es así que dichos actores han buscado el licenciamiento directo de sus obras a los usuarios de la música, explorando diversas formas organizativas, entre las que destaca la Asociación de Autores, Compositores, Interpretes y Músicos Colombianos, en adelante, ACIMCOL.

El trabajo de ACIMCOL se orienta a recoger las demandas y expectativas del sector en procura del reconocimiento de la gestión patrimonial de autor por fuera del modelo de las SGC. Como parte de su exploración organizativa, estos músicos titulares de derecho buscan la transformación de las condiciones laborales de músicos y productores independientes, al igual que intentan romper con la hegemonía de la OSA a través de la puesta en marcha de un modelo de gestión alternativo al de las SGC y administrado directamente por los titulares de derecho.

En la actualidad, ACIMCOL cuenta con más de 300 creadores musicales titulares de derecho, y un catálogo de más de 8000 obras. Es también una de las voces más activas en lo que tiene que ver con la lucha por el reconocimiento jurídico a la gestión de los titulares de derecho por fuera del modelo de las SGC, al igual que ponente de varias demandas de inconstitucionalidad respecto al ordenamiento legal en que reposa la expedición de licencias por concepto de derechos de autor.

A raíz de estas demandas la Corte Constitucional Colombiana, en el año 2004 y mediante la Sentencia de ley C-509, reconoce la gestión de los titulares de derecho no vinculados a las SGC, y los faculta para que, de forma directa, o por medio de la creación de nuevas entidades de gestión distinta a la colectiva, realicen la administración, recaudo y reparto de utilidades provenientes del licenciamiento de obras musicales a establecimientos abiertos al público.

Es así que se da cuerpo jurídico a la gestión individual, entendida como la administración realizada directamente por el titular de derecho, o la que es realizada a través de formas asociativas

distintas a la gestión colectiva. Este cuerpo jurídico reconoce la adecuada y efectiva protección a los autores y demás titulares de derechos “para la reproducción de la obra y la distribución pública mediante la venta, arrendamiento o alquiler” (Decisión Andina 351, 1993, Artículo 13).

En este orden, se reconoce el derecho exclusivo para que el autor de una obra protegida pueda realizar o autorizar cualquiera de los actos siguientes: a) reproducir la obra; b) efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra transformación de la obra; c) comunicar la obra al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio (Congreso Colombia, Ley 23 de 1982, Artículo 12).

En suma, se reconoce al titular de derecho la facultad para que, en el marco del modelo de gestión individual, realice dos actividades concretas: a) negociar con el usuario de la obra las condiciones de la autorización y conferir la licencia de uso; b) efectuar la recaudación correspondiente.

A pesar del reconocimiento jurídico otorgado a los creadores musicales titulares de derecho para el ejercicio de esta actividad, la gestión que se viene adelantando presenta dificultades asociadas al desacato por parte de las autoridades locales, secretarías de gobierno e inspecciones de policía para hacer cumplir el fallo de la corte y reconocer el certificado por derechos de autor expedido por los titulares de derecho, restricciones por parte de los medios de comunicación para la difusión y uso de sus obras en las franjas comerciales, y cierre de locales comerciales que presentan el certificado de derecho de autor expedido por ACIMCOL.

Lo anterior deriva en que un amplio sector de establecimientos abiertos al público presente reservas para el uso de sus catálogos, al igual que resistencias en varios sectores de creadores para adoptar este modelo y licenciar directamente sus obras.

A raíz de esto se plantean las siguientes interrogantes: Si el fallo de la corte faculta la gestión individual y la libre competencia ¿Por qué las autoridades locales presentan resistencias para reconocer el certificado expedido por ACIMCOL? ¿Qué elementos juegan en contra de la gestión individual y cuales a favor de las SGC? ¿Qué desestima la gestión adelantada por ACIMCOL? ¿Que lleva a los medios al no uso de los catálogos de ACIMCOL?

Con base en los elementos esbozados, y considerando que en Colombia la norma reconoce la gestión de derechos patrimoniales por parte de los creadores y músicos no vinculados a las SGC, se formula la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué aspectos desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor través de ACIMCOL?

En consecuencia, el objetivo general del presente estudio busca dar cuenta de los aspectos que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL.

Más específicamente, esta investigación indaga acerca de los factores que desestiman la administración patrimonial de derechos de autor por parte del titular de derecho, e identifica algunos de los principales aspectos que juegan a favor de las SGC congregadas en la OSA.

Al adentrarse el lector en el texto, notará que se optó por conjugar la descripción del trabajo de campo y las voces de los protagonistas con el análisis teórico. Se busca así dar cuenta del contexto, y especialmente ofrecer una lectura más conectada con la ruta teórica elegida. En este orden, se recurre a la noción de capital y campo aportada por Bourdieu, así como al entramado de conexiones tanto de orden simbólico como económico que estructuran las relaciones y dinámicas en lo que refiere a la comercialización de obras musicales a través de la expedición de licencias por concepto de derechos de autor.

En la primera parte de esta tesis se abordan aspectos de orden metodológico, se describe el tipo de herramientas usadas para recolectar la información, así como las razones que llevaron a seleccionar los entrevistados que participaron del estudio.

Como segundo momento se ofrece una vista general sobre la revisión de literatura respecto a cómo se han venido tramando las redes gestión musical y derecho sobre la obra, y se presenta al lector una panorámica de la ruta teórica adoptada, la que será desarrollada a lo largo de los diferentes apartados del texto.

En la tercera parte son expuestos los aspectos que llevan a estos creadores a asociarse bajo la sigla de ACIMCOL, al igual que un marco de referencia desde el que sea posible comprender el tránsito que ha tenido la música como un bien monetizable en el mercado; se enuncian las normas y políticas en que se desarrolla el derecho de autor, así como las disputas que sostienen los diferentes agentes al interior de este campo.

En el cuarto momento se establecen las pautas para leer el licenciamiento de obras musicales como el elemento de un campo (en el sentido bourdieusiano), y se presenta el modelo de gestión dominante sobre derechos de autor en Colombia.

## **1 Enfoque metodológico**

En lo que respecta al tipo de metodología adoptada para el presente estudio y tomando en cuenta la contingencia por la pandemia de COVID 19, se recurre a recoger las voces de los protagonistas por medios virtuales y charlas telefónicas, en donde la entrevista enfocada posibilitó el acceso a la información que aporta a la respuesta de la pregunta de investigación. De igual forma, se recurrió al trabajo de archivo, y el estudio del marco legal en que reposan los derechos de autor.

La metodología, desde lo planteado por Taylor y Bogdan (1987), alude a la manera como se enfocan los problemas y se buscan las respuestas. En este orden, los propósitos y la búsqueda de respuestas ordenan la elección de uno u otro horizonte metodológico, lo que en la práctica investigativa permite el uso de estrategias acordes al enfoque conceptual en que se apoya un estudio.

Considerando estos elementos, y buscando la comprensión de los hechos, motivos, y creencias que están detrás de las acciones que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL, se decide por un enfoque metodológico de tipo cualitativo.

El enfoque cualitativo se define como un proceso de indagación y exploración que recae sobre un objeto siempre en construcción, razón por la que desde esta perspectiva la idea de proceso sea central (Pérez Serrano, 1994). Puesto en otras palabras, el procedimiento que adelanta el investigador a través de interpretaciones sucesivas y el uso de técnicas e instrumentos se orienta a la comprensión e involucramiento con el objeto de estudio.

El conjunto de procedimientos y recursos que mediante una metodología orientan el paso a paso hacia los propósitos del estudio y la obtención de respuestas, de acuerdo con Pérez Serrano (1994), recibe el nombre de técnica. Por medio de estas herramientas, quien investiga se vale para aprehender y comprender el problema objeto de estudio.

Es importante resaltar que el uso de estas herramientas también se encuentra sujeto a los contextos y coyunturas en que se realizan los estudios, permitiendo a través de su aplicación el acceso, recolección y sistematización de la información.

En la búsqueda por comprender las situaciones que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL, y teniendo presente la contingencia por

la pandemia de COVID 19, la entrevista enfocada fue una de las herramientas que posibilitó el acceso al objeto de estudio.

Acercas de este tipo de técnica podemos acotar que es una entrevista en profundidad dirigida a situaciones concretas, direccionada a quien o quienes han tomado parte de la situación o experiencia a indagar. De acuerdo con Sierra (1996, p. 299-330), este tipo de entrevista no busca revivir la vida del entrevistado en su totalidad, su objeto es la reconstrucción de una experiencia concreta centrada en la participación como actor social en una vivencia significativa.

Partiendo del principio básico de la entrevista, comprendida como una conversación entre dos o más personas (entrevistador – entrevistado), en donde la obtención de información sobre un objeto en particular es su propósito, la entrevista enfocada busca responder de manera más concreta a temas específicos.

Este tipo de técnica, de acuerdo con Sierra (1996), privilegia sobre un universo de informantes a aquellos sujetos que, de alguna manera, tienen participación en el problema de investigación, por tanto, el foco de interés se encuentra predeterminado y ello incide en la selección del entrevistado y la orientación de la conversación.

Es así que, a través de entrevistas y charlas telefónicas que fueron grabadas bajo la autorización de los entrevistados y posteriormente transcritas y sistematizadas, se optó por recoger las voces de los socios fundadores entre quienes se privilegia la participación de uno de los miembros de la anterior junta directiva de la asociación, al igual que el actual presidente y representante legal de la misma.

En relación con el universo de socios vinculados a ACIMCOL, los entrevistados se destacan por:

- Hacer parte de este proceso asociativo desde sus orígenes.
- Participar de las diferentes mesas de discusión sobre derechos de autor a nivel local y nacional.
- Ser reconocidos activistas por una gestión equitativa del derecho de autor<sup>4</sup>.
- Ser ponentes de la estampilla pro cultura en Antioquia.

---

<sup>4</sup> Acimcol es reconocido por Bogotá. Acimcol es reconocido por Bogotá (elmundo.com)

- Llevar a ACIMCOL en el año 2013 a ser parte de la ventanilla única de recaudo VID<sup>5</sup>.
- Ser proponentes de la Federación Antioqueña de Artes.

Por otro lado, se hizo una revisión de fuentes de archivo, actas de reunión, memorias, y documentos legales que reposan en el archivo de ACIMCOL. Así mismo se revisó la literatura sobre el marco legal en que reposa el derecho de autor en Colombia.

También es importante notar ciertos principios epistemológicos que se deben tener en cuenta cuando se estudian los temas de la legitimidad, el reconocimiento y la valoración. En este orden, realizar investigación en ciencias sociales no es pretender “validar o invalidar los juicios de valor realizados por las distintas sociedades del planeta” (Sarrazin, 2015, p.138). No se trata entonces, como lo plantea Sarrazin (2015) de hacer un estudio normativo, sino de describir y entender el origen y funcionamiento de los sistemas valorativos que prevalecen en un contexto social dado.

---

<sup>5</sup> Como iniciativa del Gobierno Nacional a través del Decreto de Ley anti trámites 0019 de 2012, a partir del 1 de enero del 2013 se creó la Ventanilla Única de Recaudo de Derechos de Autor y Conexos (VID), luego de obtener su personería jurídica y autorización de funcionamiento de la Dirección Nacional del Derecho de Autor, con la finalidad de facilitar el pago que los propietarios de establecimientos abiertos al público deben realizar por almacenar y ejecutar obras protegidas por derecho de autor. En la actualidad esta ventanilla se encuentra inactiva debido al no reconocimiento de esta ventanilla por parte de las SGC concentradas en la OSA.

## **2 Las redes de gestión musical y derechos sobre la obra. Una revisión de literatura**

Las formas como se traman las redes gestión musical y de derechos sobre las obras, han suscitado primeramente un interés en los aspectos económicos resultado de la intensidad en el acceso a bienes y servicios de carácter artístico y cultural, en el contexto de las industrias culturales. Y aunque la intención no es analizar las industrias culturales, es pertinente apuntar que, en dicho contexto, y contando con la creatividad como materia prima, se agregan valores de orden económico y social al trabajo de músicos y compositores, en donde las artes, de acuerdo con Throsby (2003), adquieren valores propios para quienes la producen, consumen y financian.

Por otro lado, desde las ciencias sociales, los asuntos en relación a la música y su gestión se han centrado particularmente en los procesos de movilización social, así como en las experiencias organizativas y el compromiso político de músicos jóvenes, particularmente en géneros como el rock. En este orden, el interés se ha centrado en cómo los contextos de pos-dictaduras fueron favorables para introducir las industrias culturales en América Latina, en donde los trabajos de Semán (2015), Serbia (2018), o Spinetta (2018) dan cuenta de la manera como la ola de contra-cultura, resistencia y performance presente en el rock, es atrapada por las lógicas del mercado, entrando a jugar a favor del sistema que critican.

Los cambios en las prácticas musicales, así como la institucionalización de una escena que se debate entre el arte, el negocio, la creatividad, el profesionalismo, y la dominación de la industria musical, son aspectos que se observan en el trabajo de Boix (2016). El objeto de su investigación se orienta a mostrar la incidencia de la división del trabajo, la formalización legal de los sellos, y la regularización económica en las formas como se traman las redes de creación y gestión musical.

Por otra parte, los estudios a través del análisis de los discursos y representaciones que hacen los artistas acerca de la categoría “independiente”, adelantados por Del Marmol et al. (2017), advierten cómo creadores, músicos, y artistas buscan desmarcarse de las lógicas de la industria.

Al respecto, las apuestas creativas de los artistas que buscan apartarse de las lógicas formales del mercado sugieren preguntas como: ¿Para quién se hace lo que se hace? ¿Cómo formar nuevos públicos? ¿De qué maneras se pueden expandir a otros públicos? ¿Cómo exigir el reconocimiento de valor sobre lo que hacen? Interrogantes que buscan centrar la mirada en las formas como se traman las redes de creación y gestión musical.



En este orden, desde el análisis de Boix (2015), la manera como los artistas independientes incorporan a su acción la idea de la consagración, ya no se mide exclusivamente desde la industria musical convencional. Su investigación centra la mirada en como la especialización de la división del trabajo, la formalización legal de las relaciones entre los artistas y el sello, y la regularización económica inciden en las maneras en que se traman las redes de creación y gestión musical.

Esta división del trabajo ha propiciado una especialización en el quehacer musical (productores, managers, sonidistas, músicos de sesión, entre otros) acarreado con esto un alejamiento del músico respecto a su obra, así como generando derechos conexos sobre la misma, los cuales pasan a ser monetizados por las industrias de la música.

Los trabajos de Blas Pérez (2016), De la Fuente (2012), Fouce (2012), Quiña (2014) y Santandreu (2017), muestran como la creación es orientada a los intereses de la industria desligando al creador de la obra en tanto trabajador especializado. Esta forma de trabajo especializado ha llevado a que se promueva el derecho sobre la obra, delineando un discurso respecto a lo que sería el derecho de autor, así como las lógicas en torno a lo que debería ser tenido en cuenta al momento de introducir una obra en el mercado de la música.

Sobre el papel que las SGC han jugado en el fortalecimiento de la industria musical y la consolidación de monopolios, Mendoza (2018) describe la relación existente entre industria y derechos de autor, examinando el problema de agencia que genera cuestionamientos y pedidos por parte de los usuarios de la música y los creadores de cambio regulatorio así como la intervención del Estado.

En el caso colombiano existen pocas investigaciones sociológicas acerca de los efectos, tensiones, e incidencias del derecho de autor en el mercado musical, y particularmente en la gestión que adelantan los creadores independientes, de allí la importancia de ahondar en este tema desde nuestra perspectiva.

Es importante resaltar que este estudio puede ser leído como un segundo momento investigativo derivado de la monografía de grado “Rapsodia del músico, su mundo social y sus apuestas organizativas” (Estrada Ruiz, 2018), producto de la observación participante por parte del autor en las dinámicas asociativas de esta entidad durante los años 2014 al 2017, en calidad de músico asociado y parte del equipo de trabajo.

### 3 Enfoque teórico

Este apartado busca ofrecer elementos preliminares en relación a la ruta teórica adoptada, los mismos que serán abordados a lo largo del presente documento. Es así que he optado por una descripción breve, en donde destaco los principios básicos de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, partiendo de la idea que el proceso de expedición de licencias por concepto de derechos de autor, está influenciado por el capital económico y simbólico, los cuales constituyen formas de poder sometidas a estrategias de acumulación relacionadas con las formas de dominio por parte de las SGC. Se espera que este momento ofrezca al lector los elementos básicos que permitan conectar a lo largo de esta investigación las voces de los protagonistas, la descripción e integración del problema y la teoría.

El análisis propuesto parte de la idea de capital presente en Bourdieu (2000b), quien lo ve como “trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o incorporada” (p.131). En su propuesta, la categoría de trabajo es ampliada a un sinnúmero de actividades generadoras de valor social, aunque ese valor no sea inmediatamente intercambiable. De allí que no solo lo entienda como capital económico, sino como todo aquello que es socialmente considerado valioso, que puede ser distribuido o producido y que, a la vez, genera un comercio o un mercado en torno a él, siendo posible acumularlo y transmitirlo, por lo que existen agentes que se lo disputan e instituciones que lo avalan o lo acreditan.

Para Bourdieu, un capital no existe ni funciona a no ser que esté en relación con un campo. Por tanto, el capital:

Confiere poder al campo, a los instrumentos materializados o encarnados de producción o reproducción cuya distribución constituye la estructura misma del campo y a las regularidades y reglas que definen el funcionamiento ordinario del campo, y por ende a los beneficios engendrados en él (Bourdieu y Wacquant, 2005, p.155) .

El concepto de campo, siguiendo a Bourdieu y Wacquant (2005), como espacio social de acción y de influencia, se establece como una red de relaciones objetivas entre posiciones de acuerdo a la distribución del poder o capital, desde donde es posible objetivar los procesos de dominación, al igual que los de resistencia, y que construyen y regulan la interacción social de sus ocupantes. La acción de conservar o modificar la distribución de poder por parte de los agentes al

interior del campo, de acuerdo a Bourdieu (2000a), obedece al interés, como condición del funcionamiento del campo y resultado de la forma como opera.

El análisis del juego de capitales es un elemento clave en la reconstrucción de la estructura del campo. Al respecto, Bourdieu (2000a) afirma que en cada campo opera un tipo de capital cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas en donde la relación de fuerzas generadas por estos capitales es lo que determina la estructura del campo. Los capitales pueden transformarse o dar lugar a otro tipo de capital. Por último, Bourdieu distingue varios tipos de capital puestos en juego en el campo:

- El capital económico, constituido por los recursos financieros.
- El capital social, representado en los recursos que pueden ser movilizables por los actores en función de las redes sociales y organizaciones.
- El capital cultural, definido por las disposiciones y hábitos adquiridos en el proceso de socialización.

Acerca de este último, distingue dos tipos de variantes. a) El capital adquirido a través de la educación y conocimientos, y b) el capital comprendido por la percepción y el juicio que permiten definir y legitimar valores, así como estilos culturales, morales y artísticos.

La capacidad representativa, así como la orientación estratégica objetivada en la imagen, la distinción, el reconocimiento que en el campo del derecho de autor es otorgada a los diferentes agentes que participan o desean hacer parte de él, está vinculada a la posesión de capital simbólico.

Esta mencionada forma de capital, en el contexto de las organizaciones orientadas a la administración y licenciamiento de obras musicales, puede ser entendida como “el dominio de recursos simbólicos fundados en el conocimiento y reconocimiento, como por ejemplo la imagen de marca, la fidelidad de la marca que funciona como una forma de crédito” (Bourdieu, 2001, p. 222).

Este tipo de capital juega un papel político al interior del campo del derecho de autor, al ser la base para legitimar la acción propia, obtener beneficios y reconocimiento, así como para sancionar o desconocer la acción de los competidores.

De otra parte, las redes desde donde es posible obtener facilidades, preferencias, recursos, entre otros, que se tejen al interior de las organizaciones dedicadas a la administración y licencia de obras musicales, hacen parte de la posesión de capital social entendido como:

El conjunto de recursos movilizados (capitales financieros, pero también información, etc.) a través de una red de relaciones más o menos extensa y más o menos movilizable que procura una ventaja competitiva al asegurar rendimientos más elevados de las inversiones. (Bourdieu, 2001, p. 222).

Tal capital se entiende como la capacidad de agencia a partir de las relaciones y participaciones sociales. Es importante acotar que esta especie de capital no se origina de forma espontánea, se adquiere a partir de procesos sociales y se encuentra determinada por factores como la acción social de los sujetos.

Desde la lógica de campo, los enfrentamientos entre los diferentes agentes productores de bienes culturales están mediados por la afirmación de su pretensión de legitimidad. Una, que siguiendo a Max Weber (2002), radica en el monopolio y manipulación legítima de determinados bienes simbólicos, y desde allí “despertar y cuidar la fe en su legitimidad” (Weber, 2007, p. 60).

Al interior de la gestión patrimonial de derechos de autor, esta afirmación de legitimidad implica una lucha constante por el reconocimiento social a partir de la posesión particular de capitales, ligado también a la idea de estrategia presente en la posibilidad de agencia de los sujetos.

La expedición de licencias para el uso público de música grabada funciona bajo la lógica de campo en donde las acciones de los agentes se encuentran sujetas a una serie de reglas de juego que determinan sus posibilidades al igual que sus potencialidades de acuerdo a la posición que ocupen al interior del campo, Bourdieu (2000a). Esta posición, de acuerdo a Trujillo y Álvarez (2011), está determinada por decisiones de orden político y control que articulan las reglas del mercado y la forma como opera.

Las acciones de los agentes y organizaciones implicados en esta actividad van más allá del interés económico, posibilitando entender la administración y licenciamiento de obras musicales como un campo particular atravesado por múltiples campos de intercambio, configurando así un lugar constituido por sentidos figurados en donde quienes participan juegan basados en su conocimiento o desconocimiento de las reglas que ese campo demanda.

La expedición de licencias por concepto de derechos de autor, desde la lógica de campo, se presenta como un espacio en donde cada agente o cada organización participa desde una posición y un contexto dado por los diversos tipos de capital con que se entrará a jugar estratégicamente al interior de dicho espacio.

En este espacio, partiendo de lo acotado por Bourdieu (2001), se da una relación de sujetos sociales que determinan su posición en el entorno del que hacen parte y en el que posiblemente deben permanecer si sus condiciones, en términos de capital cultural, económico, social, y simbólico, no cambian significativamente.

Recurriendo a la noción de campo, así como al entramado de conexiones de orden simbólico y económico que estructuran las relaciones de los grupos de interés hegemónicos y no hegemónicos, indagaremos en el campo del derecho de autor esperando aportar respuestas respecto al tipo de decisiones políticas y económicas, al igual que los alcances y limitaciones sociales y simbólicas de los diferentes agentes interesados en el licenciamiento de obras musicales.

## **4 Los elementos en disputa**

Este apartado tiene como propósito construir un marco de referencia donde sea posible comprender el tránsito que ha tenido la música para convertirse en un bien monetizable en el contexto del mercado musical. En el mismo orden, describe las generalidades jurídicas asociadas al derecho de autor. Por último, describe las tensiones asociadas al derecho sobre la obra musical que llevan a músicos y creadores a organizarse bajo la sigla de ACIMCOL, enunciando las rutas que estos artistas han emprendido para adaptarse a los retos que el licenciamiento de obras musicales demanda

### **4.1 La obra musical como mercancía**

El mercado de la música presenta una conflictividad, debido en gran medida al crecimiento y cambios acelerados que ha venido presentando en las dos últimas décadas. De acuerdo con el informe global de la música IFPI (2019), estas transformaciones se ven reflejadas en las tendencias mundiales de compra en soportes físicos y descargas digitales. El pago por descargas de música presenta un crecimiento del 20% mensual, mientras que la compra de soportes físicos como CD o vinilos crece aproximadamente 5% anualmente (IFPI, 2019).

En este sentido, acota el informe que “como los mercados de música continúan desarrollándose y evolucionando, es imprescindible que la infraestructura legal y de negocios se adecue para asegurar un debido retorno para los titulares de derechos” (IFPI, 2019).

Pasar de un mercado centrado en la venta física de discos, a uno sustentado en la expedición de un certificado de derechos de autor, ha llevado a que este sector presente múltiples conflictos entre los agentes que participan de él.

Anterior al siglo XX, músicos y creadores percibían sus ingresos a partir de presentaciones en público de sus obras. De acuerdo con Yepes y Ramírez (2019), la mecanización de la reproducción musical con la aparición del fonógrafo, la radio, la televisión, el disco y la internet, ampliaron y diversificaron el mercado de la música, posibilitando nuevas fuentes de ingreso para los creadores e intérpretes.

La mecanización de la reproducción musical abre espacio para que nuevos agentes (productores, arreglistas, publicistas, managers, administradores de derechos, etc.) afecten la

cadena de valor de la obra, entendida como el conjunto interrelacionado de actividades creadoras de valor que interfieren en un producto (en nuestro caso, musical) desde su fase de creación hasta la difusión y consumo.

En el sistema capitalista, la música se ha configurado como mercancía; para Attali (1995), esto tomó tiempo y se necesitaron siglos para que el músico y su obra entraran en el intercambio comercial. A través de la racionalización progresiva del mundo de la vida, Max Weber (2012) da cuenta de cómo los procesos de especialización funcional de las diferentes acciones de la vida humana se encaminan al fortalecimiento y definición de la economía dominante.

Para que la música se transformara en una mercancía fueron necesarios dos procesos: la estabilización del mercado, es decir la regulación de la oferta y la demanda y, por otro lado, la generación de los recursos técnicos que permitieran almacenar en un soporte físico (como la partitura) la obra musical.

En el proceso de racionalización, con la partitura se vinculan a la música la imprenta, los comerciantes de papel y tinta y los tipógrafos; se abren por lo menos dos nuevas clases de trabajo (el de intérprete y el de compositor) y de paso se reconvierte una de las que ya existían como es la del juglar a *menestrier*<sup>6</sup>. El compositor pasa a gozar del beneficio producido por los intérpretes de su obra entre personas asalariadas que valorizan su trabajo en el ciclo de la mercancía.

De acuerdo a lo indicado por Weber (2001), en este proceso se concretan las condiciones específicas del mercado, dando paso al establecimiento de comercios fijos, se atan intereses respecto a la necesidad de aprovisionamiento que cubra la demanda, se consolidan ciertos propósitos orientados a la generación de recursos económicos y aparecen las regulaciones que delimitarán las transacciones.

En este momento la partitura (la música escrita) pasa a convertirse en mercancía, en algo valioso socialmente que puede ser acumulado, reproducido y convertible en dinero. Como soporte físico intercambiable, la partitura diversificará los campos de acción de lo que hoy conocemos como el mercado formal de la música.

La obra musical, en el panorama del mercado de la música, es un bien sujeto a derechos de propiedad en donde participan múltiples agentes, quienes añaden valor al producto final gracias a

---

<sup>6</sup> Persona que recita versos en compañía de un instrumento. Este concepto es tomado de *menestral* que se referían a aquellos oficios relacionados con las artes mecánicas, como herreros o sastres. El concepto *menestrier* aplicado al artista, aludía a la forma como los artistas se agrupaban no en colegios como los artesanos, sino en gremios o cofradías.

sus aportes fundamentados principalmente en la creatividad. Dicha obra debe cumplir con dos procesos que no solo le agregan valores conexos, sino que la convierten en un bien monetizable: el primer paso, es la transición de la creación a la materialización en la forma de bien tangible (ejemplo: disco de vinilo, partitura, etc.); y como segundo momento, su uso en el mercado musical.

En el proceso de creación de una pieza musical y su puesta en el mercado se combinan diversas expresiones artísticas, y en general, varios autores, quienes suman saberes y así generan un bien tangible. En otras palabras, la producción de una obra musical inicia con la idea de un compositor finalizando con un complejo procedimiento de edición.

En este tránsito intervienen diferentes agentes: el autor que escribe la letra, el compositor que crea la música, el intérprete de canto o de un instrumento, el productor que la graba (con ayuda de aparatos y equipos que son a su vez capitales específicos), entre otros. Todos quienes allí participan son considerados sujetos de protección de derechos de autor y derechos conexos<sup>7</sup>.

La cadena de valor enunciada en este contexto de mercado, es igual para una gran productora como EMI, CBS, Discos Victoria, Discos Dago, o para un pequeño sello independiente. Tanto para unos como para otros, el interés se centra en acumular capital a través de obras sujetas a derechos de autor, monetizadas en el mercado a partir de la expedición de licencias de uso.

La producción de una obra musical, en el marco del mercado de la música, exige relaciones simbióticas entre los múltiples agentes que intervienen en la materialización de ese bien sujeto de derechos de autor. Todos los agentes en este proceder son interdependientes y se benefician unos a otros agregándole valores a la obra y, por tanto, derechos conexos.

En este escenario, la obra musical se convierte en un producto destinado a la explotación económica. De allí surge un mercado en donde se dan valorizaciones de acuerdo a los componentes integrados a la obra, se generan negociaciones, transacciones y disputas entre quienes representan la titularidad de esos derechos.

Como producto del trabajo humano, en cada obra musical se encuentran condensados una serie de capitales representados entre otros por la capacidad, el talento, o las dotes del creador producto de una inversión de tiempo y de capital, en el sentido planteado por Bourdieu (2000b, p. 131).

---

<sup>7</sup> Ley 23 de 1982.



Se trata en efecto de saberes (capital cultural), dado que la obra obedece a la acumulación de técnicas, teorías musicales, armónicas, entre otras, producto de la acumulación de conocimientos, experimentaciones, así como de disputas intelectuales. Por otro lado, allí confluyen relaciones de cooperación que garantizan constantes intercambios como parte de vínculos asociativos (capital social), y, además, la inversión económica que dicho proceso requiere (capital económico).

A partir de la suma de capitales involucrados en la producción de una pieza musical, esta adquiere signos de reconocimiento, valorados de forma simbólica en el mercado, posibilitando una mayor o menor valoración de la obra. Esto obedece, entre otros, al prestigio del compositor, el intérprete y los músicos que intervienen en ella, así como a la casa productora y los recursos técnicos y económicos invertidos en la producción. Se trata de capitales susceptibles de ser monetizados en el mercado de la música.

Por otra parte, cada vez que tomamos en nuestras manos una obra musical condensada en un Vinilo, CD, una partitura o cualquier otro medio, estamos ante un bien bajo la forma de capital objetivado y, por tanto, “materialmente transferible a través de su soporte físico” (Bourdieu, 2000b, p. 144). La canción es capital objetivado que en nuestra sociedad se convierte en mercancía.

La obra musical concentra derechos directos y conexos convertibles a capital económico. Las casas productoras, así como los creadores, tienen como fin proteger el derecho de propiedad sobre la obra, y a través de licencias para el uso de las mismas, tramitadas por las SGC o la gestión individual, garantizar la adquisición de los beneficios que trae su reproducción ante el público. Para los músicos vinculados a ACIMCOL, acumular competencias técnicas orientadas a la producción y circulación de sus obras ha sido, a lo largo de su historia asociativa, uno de los pilares sobre los que cimientan su accionar y lucha. Por tanto, entender la magnitud que implica la obra musical como capital y a su vez como concentración de capitales, ha llevado a estos creadores, músicos e intérpretes a organizarse sumando diversidad de agentes portadores de capitales que posibiliten al grueso de los asociados adquirir competencias, y que estas se vean sintetizadas en las obras que representan.

Al respecto se refiere Carlos Muñoz socio fundador de ACIMCOL:

Nosotros entendimos lo importante que es tener obras en nuestro catálogo, la obra es nuestro patrimonio, sin obra no hay lucha. Ahora bien, uno de los motivos de la existencia de

ACIMCOL es recuperar el derecho patrimonial que genera esa obra cuando es ejecutada. Esto implica que sin obras no se podría desarrollar el objetivo; de allí que sea vital para nosotros poder agrupar la mayor cantidad de compositores y músicos, generar obras y derechos sobre ella. Ahí está nuestra fuerza.

En la apuesta que tienen los músicos y creadores asociados bajo la sigla de ACIMCOL, sumar competencias, saberes, y agentes vinculados al ejercicio de creación, producción y mediación de la obra con el público final es de vital importancia para su proceso. Esto les permite acumular capital social y habilitar diversas formas de movilización de recursos, mediar actos de inclusión, al igual que acceder a oportunidades.

Este capital, como señala Bourdieu ( 2000b, p. 148-156; 2007, p. 59), es el producto de estrategias de inversión social realizadas consciente o inconscientemente por los agentes sociales, fundamentadas en lazos permanentes y útiles que se sostienen por intercambios de orden material y simbólico, así como en la conformación de redes en pro de la resolución de problemas y asuntos de interés de los agentes.

La formación de mercados y nuevos trabajos vinculados al del creador, conduce a la necesidad de construir marcos legales para su protección, la de los agentes que participan en el proceso de producción de la obra, así como a los capitales invertidos.

De este modo, el producto musical se convierte en un bien sujeto a derechos que pueden ser tranzados, acumulados, transferidos y, por ende, sujetos a disputas por su tenencia. Estos elementos llevan a los creadores y músicos a configurar redes de cooperación donde les sea posible acumular competencias y saberes que más tarde sean vinculados a la obra, a la mediación con el consumidor final y, a sus demandas por la titularidad.

#### **4.2 El tránsito a la gestión patrimonial**

En el entorno del mercado, la obra musical se encuentra sujeta a títulos de propiedad avalados por el Estado, en donde estos, siguiendo a Weber (2001), sirven de base para definir los derechos de participación en el negocio, garantizando la protección de la inversión y alentando el surgimiento de asociaciones de productores. Así pues, el Estado dispone de los medios para generar la creencia en la legitimidad y dominio legal.

Para Weber (2012), los procesos de especialización funcional de las diferentes acciones de la vida humana contribuyeron al fortalecimiento y definición de la economía dominante. Estos procesos de especialización demandan regulaciones. Con referencia a lo anterior, el derecho sobre la creación se encuentra atado a sistemas regulatorios que buscan dominar, desde el Estado, el fenómeno de la creación humana con el propósito de generar y controlar las riquezas a través del uso de títulos de valor y los derechos patrimoniales.

El monopolio sobre la creación, así como de los procesos de especialización que suceden a la inventiva humana, han sido instrumentalizados a través de la expresión jurídica del derecho sobre la creación o derecho de autor (Santandreu, 2017). De allí que “con el desarrollo de un campo jurídico relativamente autónomo, se pasa de un capital simbólico difuso basado en el reconocimiento colectivo, a un capital simbólico objetivado, codificado y garantizado por el Estado” (Bourdieu, 1994 citado por Fernández, 2013, p. 50).

La instrumentalización del monopolio sobre la creación, a través de lo que hoy conocemos como el derecho de autor, puede rastrearse con la llegada de la imprenta en el siglo XV y la publicación de libros como un proceso manufacturero.

Las regulaciones sobre propiedad intelectual y derechos de autor en ese entonces estaban destinadas fundamentalmente a la producción de libros, así como a innovaciones y aplicaciones tecnológicas, destacándose la fabricación de punzones, matrices y tipos tipográficos como la cursiva de Manucio<sup>8</sup>, relacionadas con la producción de grandes tirajes de ejemplares (Santandreu, 2017).

Entrado el siglo XVIII, el parlamento inglés aprueba la que sería la primera ley en el mundo sobre derechos de autor o copyright, conocido como el estatuto de la *Reina Ana*<sup>9</sup> (Santandreu, 2017), dicho estatuto aplicaba solo para la producción literaria. Los derechos de copyright no cubrían a los músicos ni a sus creaciones, en razón que las editoras de la época no estaban interesadas en dichos derechos, dado que las canciones de moda no duraban lo suficiente para invertir en lobbies y cambio de leyes (Krestschmer, 2000).

---

<sup>8</sup> En 1501, el impresor veneciano Aldo Manucio hizo las primeras ediciones de autores clásicos en formato de bolsillo. Para ellas, solicitó a Francesco Griffo, de Bolonia, que grabara un nuevo tipo, esta vez una cursiva que además ocupara menos espacio que los modelos de romana anteriormente creados. El nuevo tipo hoy es denominado cursiva aldina.

<sup>9</sup> El Estatuto de la Reina Ana, promulgado el 10 de abril de 1710, constituye un antecedente histórico de gran importancia en el ámbito de los derechos de propiedad intelectual. Fue la primera norma legal que aprobó lo que se conoce en el derecho anglosajón como copyright.

Las obras musicales, finalizando el siglo XVIII y entrado el siglo XIX comienzan a ser cubiertas dentro del estatuto de la *Reina Ana*, haciéndose atractivas para los editores quienes veían una oportunidad de negocio en la venta de las partituras.

La aparición del gramófono, a finales del siglo XIX, permitió el surgimiento de las discográficas a partir de la posibilidad de fijar una pieza musical en una placa, abonando el camino para comercializar música más allá de la edición de partituras. El mundo de la música y de los creadores cambia, haciéndose necesario proteger los capitales invertidos en la producción y edición de una pieza musical a través del monopolio legal sobre la base de un bien tangible.

A partir de allí comienza a reconocerse la ejecución pública de las canciones al igual que los derechos de ejecución y reproducción musical. Este cambio reconocía el derecho del compositor sobre la ejecución pública de su obra por un tercero. Comienzan así litigios en Francia e Inglaterra, por la ejecución pública de obras que no contaban con las correspondientes autorizaciones de sus propietarios (Krestschmer, 2000).

Es posible en este momento apreciar la lucha entre los diferentes grupos emergentes, así como las relaciones que se dan entre los grupos de interés existentes y los nuevos agentes por la legalidad de su gestión y el monopolio sobre la obra. Esta situación, para Roca (1998), es posible a través del surgimiento de una burocracia técnicamente superior a cualquier otra encargada del manejo comercial.

Con la aparición de la radio y el uso masivo de obras musicales, aparecen y se consolidan las SGC como las conocemos hoy en día, para gestionar los derechos de los autores y los productores. Estas SGC, como ya se dijo, basan su capacidad de gestión en el reconocimiento que tienen por parte del Estado y sus leyes.

Más adelante, con el surgimiento de nuevos soportes a través de la internet, el mercado del disco de vinilo cae y aparecen las licencias de reproducción de música, fortaleciéndose como actividad económica. La tendencia al consumo y almacenamiento digital permite mejores controles y monitoreo del producto musical, además de ser una oportunidad para consolidar un nuevo negocio : el licenciamiento de obras musicales (David, 2010).

### 4.3 Generalidades jurídicas del Derecho de Autor

La forma como se describen y determinan los derechos que tienen los creadores o autores sobre sus obras, productos o servicios, tanto culturales, tecnológicos o comerciales, se encuentran reglamentados a través del término jurídico de derecho de autor<sup>10</sup>.

Este concepto jurídico protege las formas de expresión de las ideas, mas no las ideas en sí mismas. En otras palabras, estas deben contar con un soporte físico materialmente transferible, por lo tanto, las ideas sin plasmar o sin ser llevadas a cabo como tal para producir un bien o producto no están sujetas a protección por el derecho de autor.

En materia de derechos de autor existen dos tipos de prerrogativas. La primera es la de orden moral, entendida como aquellos derechos que se encuentran atados al autor, permitiendo el vínculo perdurable entre este y su obra, independientemente si han trasferido sus derechos o si estos han pasado a ser derechos de dominio público<sup>11</sup>. Así “el autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo e irrenunciable para reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra” (Congreso Colombia, 1982, ley 23, artículo 30).

Los derechos morales se encuentran por fuera de la actividad comercial, no son transferibles, negociables, ni objeto de algún contrato de licencia o transacción de índole económica, en consecuencia “los autores al transferir o autorizar el ejercicio de sus derechos patrimoniales no conceden sino los de goce y disposición a que se refiere el respectivo contrato” (Congreso Colombia, 1982, Ley 23, artículo 30, parágrafo 1).

Las segundas son las prerrogativas de orden patrimonial, entendidas como derechos susceptibles de explotación económica; son aquellos que generan valor a favor del creador o a favor del titular directo o derivado, donde, de acuerdo con el Congreso colombiano:

El autor o, en su caso, sus derecho-habientes, tienen sobre las obras literarias y artísticas el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la [...] comunicación al público; [...] la distribución pública mediante la venta o a través de cualquier forma de transferencia de

---

<sup>10</sup> En Colombia el derecho de autor se encuentra reglamentado por la Ley 23 de 1982.

<sup>11</sup> Las obras en dominio público son aquellas cuyos derechos de explotación se han extinguido por el transcurso del plazo de protección previsto por la ley. Estas obras las podrá utilizar cualquier persona, siempre que se respete su autoría y su integridad.

propiedad; [...] el alquiler comercial al público de su obra. (Congreso Colombia, 1982, Ley 23, artículo 12)

Es importante tener en cuenta que el autor siempre será una persona natural, titular primigenio de esos derechos. El titular derivado puede ser una persona natural o jurídica, una empresa a la cual el autor transfiere esos derechos en virtud de un contrato, sea este laboral, prestación de servicios, o sesión de derechos.

Consecuentemente “los derechos patrimoniales son transferibles entre vivos o por causa de muerte, renunciables y ejercidos por una persona natural o jurídica” (Decisión Andina 351, 1993). La sesión de derechos es un acto que realiza el autor en favor de un titular derivado, estos nunca tendrán la naturaleza jurídica del autor y, se convierten en administradores de derechos de índole patrimonial.

En resumen, los derechos patrimoniales están orientados principalmente a autorizar o prohibir la reproducción de la obra. Por dicho concepto se entiende la posibilidad de fijar la obra en un soporte, independientemente que este sea físico o digital; en el mismo orden, realizar reproducciones o copias de la misma. Esta autorización está pensada tanto para el entorno análogo<sup>12</sup>, como el digital<sup>13</sup>.

Vinculado al derecho patrimonial encontramos el derecho de comunicación al público (Ley 915 de 2018). Este implica el acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares o copias, por ejemplo, la comunicación de música en conciertos, establecimientos abiertos al público, restaurantes, discotecas, difusión a través de radio y TV. En síntesis, este permite acceder a la obra sin recibir una copia física de ella.

El derecho de comunicación al público requiere la expedición de un certificado de paz y salvo por derechos de autor que faculte el uso público de las obras. La condición legal y el reconocimiento social para la expedición de este comprobante que permite comercializar y monetizar la obra, constituyen, como ya se ha dicho, unos de los puntos de conflicto entre las SGC congregadas en la OSA, y los gestores individuales vinculados a ACIMCOL.

---

<sup>12</sup> Para la industria del disco el sistema análogo hace referencia a todo tipo de soporte físico: CD, Vinilo, equipos de audio a través del cual se realiza la copia, reproducción y transacción de una obra musical.

<sup>13</sup> El sistema digital hace referencia a cualquier dispositivo destinado a la generación, transmisión, almacenamiento y procesamiento de música a través de la internet.

#### 4.4 Así nace ACIMCOL

El surgimiento de ACIMCOL se encuentra estrechamente ligado a las maneras como se ha desarrollado el mercado musical en Colombia, buscando, además, participar de los beneficios económicos que emergen a través del derecho sobre la obra. De allí que uno de los detonantes de las tensiones existentes entre las SGC concentradas en la OSA y los gestores individuales sea precisamente la lucha por la participación en el licenciamiento de obras musicales.

La Corte Constitucional en el año 2004, regula el funcionamiento de los establecimientos abiertos al público<sup>14</sup>, estableciendo la obligatoriedad de un comprobante de pago por derechos de autor. Con tal fallo, esta institución faculta a los titulares de derecho no vinculados a las SGC para generar mecanismos orientados a licenciar y monetizar las obras musicales que hacen parte de sus catálogos y que se encuentren en uso público.

Apelando al derecho a la libre asociación estipulado en los artículos 13 y 38 de la constitución colombiana que garantizan la no discriminación, la Corte Constitucional encuentra que no es posible que en Colombia exista una sola forma de gestión de derechos de autor, y que esta se concentre en las SGC agrupadas en la OSA. La corte expide la sentencia C-509 de 2004 y abre la puerta para que se formen otro tipo de asociaciones en el país conformadas y administradas por titulares de derecho que no deseen ser representados por dicha organización.

En este contexto nace ACIMCOL, reuniendo a músicos y compositores interesados en contar con escenarios de participación, formación técnica, jurídica y política que les brindara herramientas para administrar sus derechos patrimoniales, y así recibir directamente los beneficios por la ejecución de sus obras.

De igual manera, su interés por el reconocimiento del trabajo del músico, re-definir la forma en que son vistos por la sociedad y como se ven a sí mismos, y por supuesto, participar activamente en el mercado musical con sus productos, constituyen algunas de sus motivaciones.

Muchos de estos músicos ya habían tenido alguna experiencia asociativa, destacándose aquellos provenientes de la Sociedad de Autores Compositores e Intérpretes de Colombia (SACIC). Tras la desaparición de SACIC en el año 2000, algunos de sus miembros se suman a la iniciativa organizativa de ACIMCOL bajo la consigna de agrupar a los artistas, buscar la armonía integral en

---

<sup>14</sup> La sentencia C-509 declara exequible constitucionalmente el literal C del artículo 2 de la ley 232 de 1995, facultando la gestión directa del titular de derecho.

el desarrollo de la actividad de los músicos, aprender sobre la propiedad intelectual y gestionar directamente sus derechos patrimoniales de autor.

Para el músico, uno de los aspectos más importantes es lograr que su obra sea escuchada y prensada en una placa de vinilo, ignorando muchas veces cuestiones de orden legal como titular de derecho por esa obra. Esta postura fue aprovechada durante décadas por las grandes empresas de la música en Colombia, como los sellos Sonolux, Discos fuentes, Lyra, Zeida y Codiscos, muchos de ellos asentados en la ciudad de Medellín.

Por más de medio siglo estos sellos, de la mano de las estaciones radiales, alimentaron la industria fonográfica en Colombia y a través de contratos de representación lograron obtener la titularidad derivada de las obras producidas (Loaiza Rodríguez, Ramírez Mejía, Rojas Quintana, y Ramírez Mejía, 2011). En relación a esto, parte de los músicos convocados bajo la sigla de ACIMCOL, eran titulares de obras cuyos derechos se encontraban en posesión de casas disqueras y fonográficas que continuaban explotándolas en el mercado musical.

Otro de los aspectos ligados al derecho patrimonial, que lleva a estos músicos a organizarse bajo la figura de ACIMCOL, tiene relación con el tipo de políticas públicas que reglamentan la gestión del derecho patrimonial de autor. Las políticas actuales sobre gestión patrimonial, desde la mirada de los gestores individuales, incide en la posición de privilegio que sustenta la OSA y su monopolio sobre el recaudo por la exposición y difusión de obras protegidas, así como la restricción en la participación de las plataformas de difusión y circulación de música con fines comerciales en el país.

De allí que, para esta iniciativa asociativa, la ruta sea trabajar por el posicionamiento de sus asociados e implementar estrategias de carácter organizativo que les permita la cualificación y posterior vinculación al competido mercado musical, para así obtener beneficios económicos a través del licenciamiento directo de sus obras. Al respecto, Fredy Ocampo, socio fundador y actual presidente de ACIMCOL:

En Colombia, uno de los problemas más grandes para los creadores y músicos es la inequidad en la oportunidad, y nosotros creemos que una forma de enfrentar la inequidad es a través de la capacitación y la organización. Entre nosotros se encuentran titulares de obras famosas que están totalmente desprotegidos y pasando necesidades, nadie se acuerda de ellos. Esto porque antes el músico no conocía sobre lo importante que es el derecho de



autor o no les importaba, ya que antes el músico vivía de los “toques”, de la clientela que iban sumando. A ellos les interesaba tener el disco y venderlo directamente a sus clientes en fiestas y serenatas, los más famosos se conformaban con oírlos en la radio y eso les daba más trabajo según la fama que tuvieran. Lo que no sabían era que eso estaba llenando los bolsillos de otros que sí sabían cómo era la cosa. Ahora ya no se vive de dar serenatas, el mercado cambió y poder gestionar el uso de la obra es la clave de este negocio. Nosotros estamos trabajando mucho para que el músico entienda eso, que se organicen y puedan participar de algo que es de ellos, algo que es fruto de su trabajo.

Las tensiones provocadas por las nuevas dinámicas del mercado musical y el licenciamiento de las obras como parte de su actividad económica llevan a estos músicos a organizarse, y desde allí, capacitarse para replicar su experiencia a otros músicos, y juntos, adaptarse y obtener beneficios. Amparados en lo dispuesto por la Corte Constitucional, ACIMCOL es reconocida como una entidad legalmente constituida, facultada mediante personería jurídica para la administración de obras musicales y para realizar el cobro en establecimientos públicos por el uso de las obras de su catálogo.

Como primer paso para conseguir sus objetivos, la estrategia de ACIMCOL se centra en participar del mercado musical a través de la expedición de un certificado de paz y salvo a los establecimientos abiertos al público que hacen uso de las obras pertenecientes a su catálogo y que vienen siendo monetizadas por la OSA; dicho certificado está sustentado jurídicamente por la ley 23 de 1982, y los fallos de la Corte Constitucional dados en las sentencias C-509 de 2004, C-424 de 2005 y C-833 de 2007.

Esta participación en el licenciamiento de obras musicales permitirá el fortalecimiento del proceso organizativo al igual que el creativo de los asociados. Los recursos obtenidos por la expedición de paz y salvo por derechos de autor, son invertidos en la adecuación de un estudio de grabación, capacitar a sus asociados, producir nuevas obras, y nutrir su catálogo. Así ven el proceso los músicos asociados:

Para nosotros es muy importante tener la posibilidad de gestionar nuestra música, la labor de la asociación es muy buena en este caso; nos ha permitido acceder a dineros que por ley son nuestros, plata por nuestros derechos como autores y músicos, gestionar esos recursos sin intermediarios, que no se pierdan en las manos de las entidades de gestión colectiva de

la OSA que tanto daño les han hecho a los músicos. Esto nos permite auto-gestionar nuestro proceso, tenemos un estudio de grabación desde donde producir y alimentar el mercado. Para nosotros eso es muy bueno. (Miguel Osorio, músico y compositor vallenato. Socio ACIMCOL).

La participación en la expedición de licencias para el uso público de música grabada se ha convertido en uno de los aspectos que más concentra la atención de ACIMCOL. La lucha política y jurídica que sostiene en este escenario, se concentra en impedir el posicionamiento de la organización OSA como entidad monopólica en lo que respecta a la administración y recaudo de dineros por concepto de derechos de autor y conexos.

La acción cultural y educativa es también parte de su estrategia, buscando fortalecer vínculos de cooperación con agremiaciones de comerciantes asentadas en la ciudad de Medellín, entre las que destacan Asoguayaquil, la asociación de comerciantes de la comuna 10, y la asociación de comerciantes de la 70<sup>15</sup>.

Por medio del trabajo cultural y educativo buscan visibilizar en el comercio las problemáticas derivadas del modelo de gestión de las SGC congregadas en la OSA y el rol que deben cumplir las SGC en procura de un modelo de administración transparente, no solo con sus asociados, sino también con los usuarios y comerciantes respecto a los pagos que realizan, y así, generar la confianza de que el dinero producto de sus pagos va a ser recibido íntegramente por los creadores.

Al respecto, la apuesta de ACIMCOL ha sido jurídica, política y educativa, combinando mecanismos de lucha y, de paso, vinculándose con diferentes sectores y campos de la vida social. Esto se refleja en la acción llevada a cabo en el año 2015 cuando la entidad decide irrumpir en el campo de la democracia representativa, proponiendo a Carlos Muñoz, socio fundador, como candidato al concejo de Medellín con el aval del partido de la U.

Esta acción fue emprendida como una estrategia más de corte educativo; su intención era visibilizar políticamente al sector musical y, de acuerdo con sus propósitos asociativos, brindar apoyo en los siguientes temas:

---

<sup>15</sup> Fuente: ACIMCOL.

- Formación sobre derechos de autor.
- Protección integral del derecho patrimonial.
- Formación técnica para creadores y músicos.
- Transparencia en la gestión del derecho de autor.
- Romper con la pretensión hegemónica de la OSA a través de la creación de nuevos modelos de gestión patrimonial administradas por titulares de derecho.
- Trabajar por una creación musical menos dependiente de los grandes sellos discográficos.

Para estos músicos y creadores lograr el reconocimiento de sus derechos implica no solo capacidad organizativa, sino el apropiarse de recursos jurídicos y políticos para la materialización de sus objetivos. Estos artistas entienden que las demandas respecto al reconocimiento de derechos no son solo un problema de su campo, y que esto coincide con otros sectores sociales, que, como ellos, se mueven en ámbitos cuyos derechos vienen siendo vulnerados.

Es de remarcar que la acción organizativa impulsada por estos músicos y creadores es pionera en el país, y que a partir de su iniciativa se han conformado nuevos frentes donde músicos y creadores trabajan por las reivindicaciones del sector, dando paso a nuevas formas organizativas como es el caso del sindicato de músicos de Colombia SIMUCOL, el cual surge a principios del 2020 y se encuentra en fase organizativa.

En el terreno de la producción cultural, entendido como aquel que se ocupa por la producción de bienes culturales y simbólicos, existe un complejo entramado de luchas por la imposición de una visión legítima, destacando relaciones de poder entre dominantes y dominados (Bourdieu, 2000a, p. 131), relaciones que operan por la competencia y posesión de poderes que funcionan como capitales (económicos, culturales y simbólicos).

La acción que emprenden los creadores y músicos vinculados a esta iniciativa asociativa, les ha permitido comprender que la materialización de sus objetivos se encuentra estrechamente ligada a la capacidad organizativa y al despliegue de recursos de orden jurídico y político desde donde ejercer presión ante el Estado por la garantía de sus derechos.

En la lucha por sus derechos y el reconocimiento social, estos creadores han ganado terreno en diversos escenarios de la ciudad. En relación a lo propuesto por Everett (2002), la capacidad de agencia alcanzada ha afianzado su función como constructores de capital social a través de redes

de relaciones, capital simbólico a través del conocimiento y reconocimiento, al igual que capital económico y capital cultural.

La suma de estos capitales les ha permitido habilitar diversas formas de movilización de recursos tanto materiales como simbólicos, así como la conformación de redes sociales cuya función estratégica no constituye solo relaciones entre pares, sino además frente a terceros, instituciones y frente al Estado.

En suma, las dinámicas en el mercado musical asociadas al derecho sobre la obra, han incentivado el proceso asociativo de estos creadores y músicos en pro de alcanzar el reconocimiento y legitimidad de su accionar, en donde esta última como un recurso de dimensión simbólica, se obtiene en un campo de luchas por la reputación, el prestigio, la autoridad, entre otros.

## 5 El campo del derecho de Autor

A continuación, se ofrecen los elementos para analizar la gestión de derechos de autor a partir de las características principales descritas por Bourdieu sobre los campos sociales. Así, es necesario considerar la existencia de un capital específico cuyo monopolio es disputado por los diversos agentes que intervienen en el campo, en donde su distribución y ordenamiento se soporta en una estructura jerárquica.

### 5.1 La gestión patrimonial como campo

El rendimiento económico de la actividad musical, desde la argumentación que se propone este estudio, comprende dos escenarios: en primer lugar, aquellas actividades que se orientan a la producción, circulación, promoción y comercialización de obras musicales; y, en segundo lugar, aquellas orientadas a la administración y recaudo de recursos económicos a través de la expedición de un certificado de paz y salvo a los usuarios de la música y establecimientos abiertos al público, entendido como gestión patrimonial del derecho de autor.

En la tarea de aportar a la construcción del campo del derecho de autor en Colombia como objeto sociológico, se parte de las caracterizaciones dadas por Bourdieu acerca del concepto campo, definido como:

Una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies de poder (o capital), cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 150).

Desde la definición ofrecida por Bourdieu (2000a, p. 108-114), los campos sociales son entendidos como espacios de juego históricamente constituidos por instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias. En atención a esto, el campo del derecho de autor presenta una característica que lo hace particular, y es que se encuentra controlado por poderes públicos en

donde el Estado fija unas reglas de funcionamiento a partir de una normatividad específica sustentada en un marco jurídico<sup>16</sup>, que a su vez se afirma en el derecho de propiedad.

Acercándonos a una definición sobre la gestión patrimonial de derechos de autor, bajo la lógica de campo, podemos acotar que se trata de un espacio construido de modo diferencial en relación con las pretensiones de los diferentes grupos sociales, sujeto a unas reglas de juego que determinan las posibilidades de participación de los agentes a partir de los recursos de que disponen, en donde se establecen nexos estructurados respecto a la producción, distribución y consumo, determinaciones que obedecen a las reglas o principios del campo (Bourdieu, 2006).

Para que un espacio social concreto sea considerado como campo, se debe contar con la existencia de múltiples agentes en conflicto, así como algo que se encuentre en juego, donde las tensiones, tanto de enfrentamiento como de acción conjunta para la obtención de un fin son desarrolladas entre los diferentes agentes (Bourdieu, 2007).

Así mismo se requiere que dicho espacio social concreto haya experimentado un proceso de autonomización, en otras palabras, que cada campo posea sus propias reglas de funcionamiento y legitimación de la acción (Bourdieu, 1966). Por consiguiente cada campo es “capaz de imponer su lógica específica, producto acumulado de una historia particular” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 161).

El campo del derecho de autor, no surge de manera espontánea, ha sido construido en el transcurso del tiempo por medio de formulaciones de carácter político. Su objeto obedece a la necesidad de garantizar el derecho de propiedad sobre la creación humana, lo que ha conducido a crear marcos legales para reconocer y proteger los intereses inmersos en la actividad creativa.

Ahora bien, es importante señalar que el concepto de interés, desde la mirada de Bourdieu, no se refiere solo a un simple interés económico, también entraña un beneficio social esperado por los agentes allí implicados. Para este científico social, el interés existe en todos los campos, incluso en los intelectuales, “pues todo campo presenta apuestas interesadas” por lo que dichos agentes “tienen razones para actuar”, y se trata de “razones que dirigen, o guían, u orientan sus acciones”(Bourdieu, 1997, p. 140). Es entonces probable que todo artista pretenda capitalizar su actividad y que él y su obra cuenten con reconocimiento social.

---

<sup>16</sup> En el caso colombiano Ver: Ley 23 de 1982; Constitución política de 1991 artículo 61; Ley 170 de 1994; Ley 1343 de 2009; Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor; Convención de Roma 1961, entre otros.

En este espacio social concreto existen intereses en juego y por ende disputas entre diversos actores por el control al interior del campo. En nuestro caso de estudio, identificamos a las SGC como agente dominante portadoras de grandes capitales, y especialmente portadoras de capital simbólico representado en la legalidad que se le otorga desde el marco jurídico en que operan, así como en el reconocimiento que tienen en el campo musical.

Por otra parte, están las asociaciones de músicos como el caso de ACIMCOL, que no se hallan en el orden de las SGC, pero que cuentan con el respaldo jurídico que les permite actuar al interior de este espacio. Estas organizaciones poseen capitales representados en la titularidad directa de sus obras, a diferencia de las SGC que tienen una titularidad derivada.

De igual forma estos colectivos cuentan con capital social derivado de redes de cooperación estratégica, desde los que movilizan recursos tanto materiales como simbólicos, para pugnar por el reconocimiento de su gestión.

En suma, existen unas reglas que determinan la forma como actúan los participantes al interior de este espacio social concreto, definiendo el funcionamiento y legalidad de cada agente en disputa. Estas reglas están contenidas en el marco jurídico sobre el derecho de autor (ley 23 de 1982), y su cumplimiento está vigilado por el Estado a través de la Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA).

El interés de cada agente al interior de este espacio social concreto se centra en administrar la circulación y el uso de obras protegidas, y a partir de la expedición y reconocimiento legal de un certificado de paz y salvo por derechos de autor, participar del mercado musical, obtener beneficios para los asociados, posicionar sus productos, tener reconocimiento social, y hacer rentable su operación.

## **5.2 Discusión en torno al derecho de autor**

En Colombia existen conflictos de interés entre los creadores y músicos respecto a la normatividad vigente sobre derechos de autor y el modelo de gestión de esos derechos. Lograr un modelo de gestión más incluyente ha dinamizado el proceso organizativo de músicos y creadores, particularmente de aquellos que están por fuera del modelo de gestión propuesto por la OSA.

El efectivo cumplimiento de la norma y el ordenamiento de los agentes interesados en la gestión patrimonial de autor en Colombia, reposa en la DNDA, organismo del Estado Colombiano

encargado del diseño, dirección, administración y ejecución de las políticas gubernamentales en materia de derecho de autor y conexos. Dicha entidad cuenta con una estructura jurídica de unidad administrativa adscrita al ministerio del interior, y como órgano del Estado colombiano, es la encargada de garantizar la debida protección de los diversos titulares del derecho de autor y conexos.

La acción de este organismo contempla el estudio y proceso de la normatividad sobre derechos de autor en Colombia, al igual que la competencia para adherirse a convenios internacionales sobre protección del derecho autoral y derechos conexos. En el mismo orden, tiene participación activa en todos aquellos procesos que impliquen negociación comercial respecto al derecho de autor y derechos conexos<sup>17</sup>.

La DNDA es la entidad encargada de administrar el Registro Nacional de Derecho de Autor, realizar la inscripción de todo tipo de obras, así como los contratos relacionados con la enajenación o cambio de dominio de estas. De igual forma, otorga un título de publicidad y seguridad jurídica a los titulares de derecho<sup>18</sup>; en el mismo orden, es la entidad encargada de informar a las autoridades locales, establecimientos abiertos al público y usuarios de música grabada con fines comerciales sobre las disposiciones de ley vigentes.

La gestión que esta entidad, desde lo argumentado por los titulares de derecho, se encuentra vinculada con los elementos que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL. En este orden, y desde la posición de los titulares de derecho, el posicionamiento de la OSA como paradigma institucional ha contado con el favor de la DNDA. En relación a este asunto se refiere Carlos Muñoz, socio fundador de ACIMCOL:

La Corte Constitucional ha fallado en repetidas veces y ha dejado claro una postura frente al funcionamiento de la OSA. La DNDA, haciendo caso omiso a lo que la corte dictamina, abona el terreno para que la OSA se posicione como única entidad autorizada en el país para realizar el recaudo y administración de los dineros procedentes del pago de derecho de autor. Esto es muy grave, están creando el imaginario en los usuarios que el pago que se hace ante la OSA por el derecho al uso de la música protegida es un impuesto. Mas esto no es verdad, ya que dicho pago es una obligación de los establecimientos abiertos al público

---

<sup>17</sup> <http://derechodeautor.gov.co:8080/>

<sup>18</sup> <https://ginebra-onu.mision.gov.co/organizacion-mundial-la-propiedad-intelectual-ompi>



que usan música con fines comerciales, y la ley dice, que este pago se puede hacer a entidades reconocidas como administradoras de derechos patrimoniales, sean estas de gestión colectiva o de naturaleza diferente como es el caso de ACIMCOL, o en su defecto al propietario de la obra.

Desde la posición de ACIMCOL, la DNDA favorece el monopolio de la OSA sobre el recaudo por concepto de emisión pública de obras musicales en el país. Al respecto se refiere Fredy Ocampo, socio fundador y actual presidente de ACIMCOL:

La DNDA pasa por alto el reconocimiento a la igualdad de todos los titulares de derecho y la facultad para realizar labores sobre la administración de sus derechos patrimoniales otorgados por las sentencias C-509 de 2004, C-424 de 2005 y C-833 de 2008. (ibíd.)

La corte constitucional, buscando mediar en este conflicto de intereses, regula en el año 2010 el funcionamiento de la OSA estableciendo que esta clase de organizaciones son empresas o negocios de carácter privado, y no entidades del Estado facultadas para recaudar impuestos (Congreso Colombia, 2010).

La corte determina que estas compañías son creadas por acuerdos privados y vigiladas por el Estado para el manejo colectivo de dichos derechos. Así, deja claro que la remuneración pagada por el usuario a una SGC por concepto de derecho de autor o derechos conexos no es un impuesto, sino una contraprestación por la obtención de la autorización para el uso de la obra.

De manera similar se reglamentó el funcionamiento de entidades distintas a la gestión colectiva, como es el caso de ACIMCOL a través del decreto 3942 de 2010, estableciendo que “los titulares de derecho de autor o de derechos conexos podrán gestionar individual o colectivamente sus derechos patrimoniales, conforme a los artículos 4° de la Ley 23 de 1982 y 10 de la Ley 44 de 1993” (Congreso Colombia, 2010).

En relación a las normas y políticas en que se sustenta la expedición y comercialización de licencias para el uso público de música grabada, autores como May (2000) y Krestschmer (2000), afirman que estas están diseñadas para sostener la posición de las industrias que ya detentan el liderazgo.

El ordenamiento jurídico de los agentes interesados en el licenciamiento de obras musicales en Colombia, desde la posición de los titulares de derecho, más allá de garantizar el derecho de los

creadores en el país, ha fortalecido monopolios y generado dinámicas de exclusión a partir de la adopción de un modelo único de gestión de derechos patrimoniales. Acerca de este punto, Fredy Ocampo manifiesta:

Desde el Estado, la política pública de derecho de autor, más que proteger la creación, busca proteger el negocio y, en consecuencia, proteger a las entidades de gestión colectiva que generan grandes sumas de dinero. En Colombia tenemos una autoridad competente que es la DNDA, la que no es más que una puerta giratoria en donde van y vienen funcionarios de SAYCO y ACINPRO; se podría entender que, bajo esa lógica, nunca la DNDA va a perseguir o controlar la gestión de la OSA. Estas entidades han tenido la oportunidad de ejercer funciones jurisdiccionales en el tema. De allí que exista una reglamentación sesgada para beneficiar y proteger la existencia de un monopolio representado en las SGC congregadas en la OSA.

Para Álvarez Sánchez (2011), los sistemas de relaciones que llevan implícitas acciones de poder se insertan en la estructura del Estado conformado una red que ejerce poder en uno u otro campo, produciendo un hilo invisible que teje las estructuras sociales, políticas, culturales, económicas y religiosas.

En este orden, los efectos derivados de este tipo de relaciones de poder y las redes que allí se configuran, no solo modifican las normas sobre derechos de autor, sino que son interpretadas por los creadores y músicos titulares de derecho no vinculados al modelo dominante de gestión patrimonial, como una violación a los derechos de los autores, obstaculizando los procesos de organización direccionados a la conformación de nuevas SGC en el país, ocasionando daños, tanto morales, como patrimoniales. Así lo expresa Fredy Ocampo:

El solo hecho de no estar en capacidad económica y formativa de constituir entidades de gestión colectiva, ni alcanzar los topes estatutarios impuestos por la DNDA para crear nuevas SGC y obtener el beneficio de percibir el derecho patrimonial, es una violación al derecho humano de la libre asociación dispuesto en nuestra constitución política. Estas sociedades de gestión congregadas en la OSA representan los intereses de las multinacionales de la música en Colombia, cabe deducir entonces, que estas entidades aprovecharon esta ley (la Ley 44 de 1993) y establecieron unas condiciones de ingreso

excluyentes a través de sus estatutos, y con la resolución 00415 generaron un monopolio, que en la práctica, privó a los autores independientes del derecho de percibir el reconocimiento patrimonial al que se refiere el artículo 27 de la declaración de los derechos humanos de 1948.

Las leyes sobre derechos de autor de acuerdo con el planteamiento de May (2000), aparecen como instrumentos de control resultado del monopolio de conglomerados con autoridad política que introducen marcos legales y así dar forma al mercado.

En este contexto, el derecho de autor cumple un doble papel, por un lado, la creación de nuevas nociones de ilegalidad, lo que conlleva intervención judicial y acciones punitivas contra los infractores y, por otro lado, contribuye a volver “legítimos” ciertos productos.

Con referencia a lo enunciado, el marco legal en el que operan los derechos de autor, más allá de proteger la obra y al creador, tiene como fin proteger los intereses de los grupos de presión y hacer valer sus derechos comerciales a través de estándares legales sobre la gestión, el almacenamiento, las descargas y el uso legal de las obras musicales, controlando la oferta, los competidores y la piratería (May, 2000).

### **5.3 Las SGC y la gestión individual como Subcampo**

El área abarcada por el campo del derecho de autor, implica una extensa frontera en la que operan múltiples relaciones sociales. En relación a su dimensión, podemos acotar que este campo contempla a las industrias, los productores de bienes y servicios, los artistas y en general a toda aquella manifestación de la creatividad humana, dando origen a subcampos cada uno con reglas propias de funcionamiento. Como vimos, el campo del derecho de autor tiene cruces importantes con el Estado (campo de poder).

En nuestro caso, la gestión patrimonial de autor se refiere a la red de relaciones objetivas estructuradas en torno a la regulación y conservación del monopolio de la actividad orientada al licenciamiento de obras musicales. Esta red contempla un conjunto de instituciones y agentes que, desde posiciones diferentes, sostienen relaciones de fuerza orientadas a conservar, adquirir o transformar una forma de capital específico, que consiste, en la capacidad de imponer esquemas

dominantes de administración, gestión y comercialización de música grabada a través de licencias musicales.

En la misma línea, es importante para los agentes y empresas inmersos en el campo, proveer servicios de representación y mediación a las diversas casas editoras, creadores y artistas con miras a la monetización de sus productos en el mercado. Las bases materiales de esta actividad incluyen al sistema de instituciones y agentes (medios de comunicación, industria cultural, establecimientos públicos) que directamente ofrecen réditos económicos por el uso de productos musicales.

En este orden, el licenciamiento de obras musicales está conformado por instituciones privadas que prestan un servicio a los usuarios de la música, al igual que a los creadores y músicos que generan el producto valorado como capital específico del campo: las obras.

Por lo tanto, la vocación de las empresas y agentes inmersos en esta actividad, los llama a competir en la gestión patrimonial a través de la expedición de licencias de uso de música grabada, constituyéndose como uno de los subcampos más grandes del campo del derecho de autor.

En Colombia, la expedición de licencias por concepto de derechos de autor presenta un polo dominante conformado por las SGC y uno dominado que representa la gestión individual, en donde cada modelo de gestión podría ser visto como un campo de segundo orden o subcampo al interior del campo del derecho de autor. Esto a partir de la forma estructurada como los agentes que intervienen en cada modelo se distinguen entre sí.

Con base en los elementos descritos, las dinámicas, luchas, tácticas y estrategias constitutivas de la estructura jerárquica en que están ordenados los agentes al interior de este subcampo nos muestra una oposición entre las sociedades de gestión colectiva (SGC) y la gestión individual. Al interior del campo del derecho de autor, ambas esferas de acción, como subcampos, mantienen diversas formas de lucha y confrontación.

Tanto las SGC como polo dominante y la gestión individual como polo dominado están enfocadas en la administración, licencia, cobranza y reparto de utilidades por concepto de derechos de autor. Las primeras están obligadas a especializarse en la administración de un tipo específico de derecho: a) derechos patrimoniales; b) derechos conexos<sup>19</sup>. La gestión individual, por su parte, no está obligada a especializarse en un tipo específico de derechos ya que se presume la gestión es realizada directamente por el titular.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Corte Constitucional, sentencia C-265 del 2 de junio de 1994.

<sup>20</sup> Ver: Sentencia C-509,2004. [www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2004/C-509-04.htm](http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2004/C-509-04.htm)

En suma, el licenciamiento de obras musicales se estructura sobre la base de un conjunto de luchas en donde los agentes compiten por posicionar en el mercado sus catálogos y artistas representados y a través de la expedición de licencias para el uso público de obras musicales obtener beneficios económicos.

De allí que sea de vital importancia para los implicados en esta actividad generar vínculos y alianzas con diversos campos (económico, político, cultural), así como con los diferentes subcampos que hacen parte del campo musical, esto como posibilidad de acceso a mejores oportunidades en el mercado.

Estas luchas son la base sobre la que se reproducen las jerarquías, las posiciones ocupadas por los diversos agentes implicados en esta actividad, así como las relaciones de fuerza existentes entre los participantes. El interés y lucha por generar vínculos y alianzas con otros campos de la vida social (económico, político, cultural), ofrecidos por las organizaciones y agentes que participan o aspiran a participar de esta actividad, radica en que allí se encuentran las mejores oportunidades para los creadores, músicos y sus representantes. Estas oportunidades contemplan:

- Acceso a canales masivos de comunicación.
- Visibilización en la industria.
- Remuneración económica por sonadas<sup>21</sup> a nivel nacional e internacional.
- Remuneración económica por sonadas en establecimientos abiertos al público.
- Reconocimiento por parte del Estado como intermediador válido entre la industria y el usuario.

Este último punto es el capital de más alto valor (capital simbólico).

El criterio de autoridad y validez de los diversos agentes que hacen parte de la gestión patrimonial de autor, se encuentra vinculado con la posesión de capital simbólico objetivado en la imagen y capacidad representativa, el prestigio ganado, el reconocimiento social y la autoridad “como formas de crédito otorgados a unos agentes por otros agentes” (Jiménez, 2005, p. 87). El reconocimiento social y la capacidad representativa crea un sistema de jerarquización desde donde las entidades de gestión patrimonial operan con mayor o menor éxito.

---

<sup>21</sup> Hace referencia al número de reproducciones que tiene una obra musical en contextos de comercialización a través de la radio, la televisión y establecimientos abiertos al público.

## 5.4 El polo dominante

En Colombia, como se ha venido exponiendo, existen conflictos de interés entre las organizaciones de gestión colectiva<sup>22</sup> (SAYCO y ACINPRO) y los creadores y músicos asociados a ACIMCOL, por el control de la expedición de licencias por concepto de derecho de autor.

El modelo de gestión patrimonial en Colombia se encuentra dominado por las entidades de gestión colectiva concentradas en la OSA. De acuerdo con lo dispuesto en la ley, bajo la lógica de las SGC, los autores y compositores se encuentran asociados a SAYCO, y los intérpretes y productores a ACINPRO, especializándose cada una de estas organizaciones en un tipo de derechos<sup>23</sup>.

La existencia de la OSA es el producto de la acción estratégica de las organizaciones SAYCO y ACINPRO por dominar el licenciamiento de obras musicales, ya que al unirse concentran la gestión conjunta, por terceras personas, de los derechos patrimoniales de autores, compositores, intérpretes, productores y músicos y de igual forma, cumplir con lo que dispone la ley para las SGC respecto a la especialización en un tipo de derechos.

Es así que, a través de la OSA, se realiza el recaudo a establecimientos abiertos al público y usuarios de la música, por los derechos de los compositores y autores en nombre de SAYCO, y de los derechos de los intérpretes, productores y derechos conexos a nombre de ACINPRO.

Como polo dominante, la OSA ejerce acciones al igual que reacciones frente a los movimientos de sus competidores, estas acciones y su efectividad se hallan estrechamente relacionadas con el tipo de capitales que posee (cultural, económico, simbólico).

Los agentes y empresas que hacen parte de la OSA cuentan con un capital de consagración que les otorga reconocimiento y poder en el mercado, a partir de:

- Ser pioneros en Colombia en la adopción de un modelo de gestión patrimonial.
- Históricamente ser la única entidad en el país encargada de la administración de derechos patrimoniales.
- Contar con más de treinta años de experiencia en dicha materia.

---

<sup>22</sup> SGC.

<sup>23</sup> a) derechos patrimoniales de autor; b) derechos conexos.

- Contar con el reconocimiento de otras organizaciones pares a nivel internacional y ser representantes naturales de sus productos en el país.
- Tener el reconocimiento de los medios de comunicación.
- Tener prelación en los medios para el uso de las obras de su catálogo y la difusión de sus artistas representados.

Esta capacidad de representación les permite atribuir valor a las obras, dominar el mercado y extraer beneficios económicos, simultáneamente determina la posición de la OSA frente a los demás competidores, estableciéndose al interior del campo como polo dominante. Recordemos que quien domina el campo está en “posición de hacerlo funcionar para su conveniencia, aunque siempre deberán enfrentar la resistencia sea política o de otro tipo, de los dominados” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 156).

Es posible observar dentro de la dinámica de campo cómo los “distintos grados de fuerza se traducen en diversas posibilidades de éxito” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 156). Estas posibilidades de éxito derivadas de la relación de fuerza al interior de la dinámica del campo, contribuyen a que la gestión realizada por la OSA no sea solo una vitrina inerte, sino un lugar donde los músicos y creadores se hacen visibles.

Por medio de su conducción, los diversos agentes que intervienen en la cadena de producción y circulación de las obras generan todo un aparato de selección, fomento y desarrollo de ciertas prácticas artísticas y económicas. Sobre este asunto Carlos Muñoz de ACIMCOL explicará:

El poder de la OSA es muy grande, al interior de esta organización hay mucha gente poderosa, productores, representantes artísticos, medios, ellos tienen vínculos con casas internacionales como SONY, EMI, a quienes les interesa que sus productos sean los que circulen y que se moneticen. Esta situación hace que se imponga un único modelo de gestión que esté a favor de ellos, del interés que ellos tienen en el mercado. Por eso se apoyan en las SGC que están en la OSA y como resultado las editoras se apropian de los medios y del aparato de producción y circulación de obras en el país, de allí que en eventos a gran escala sean sus artistas los que aparecen (...) que sean los que suenen en radio y TV.

En relación a lo anterior, es factible que las grandes compañías musicales vean en las SGC concentradas en la OSA una garantía para visibilizar sus artistas y catálogos, al igual que garantizar la monetización de sus productos, representando a la vez una oportunidad económica para la OSA a través de la representación de estas compañías en el país.

En este orden y atendiendo a lo reducido del campo en que se transan los derechos de autor, restringir la participación de nuevos agentes garantiza mayores beneficios económicos a las empresas ya constituidas para tal fin.

## **5.5 Los dominados**

Como hemos venido acotando, en la gestión patrimonial de derechos de autor la posición dominada es ocupada por la gestión individual. A pesar de alcanzar cierta posición de poder en el campo, este modelo de gestión no es comparable con el de las SGC, esto en virtud de no contar con grandes dispositivos desde donde visibilizar sus productos, al igual que alianzas estratégicas que les permita el acceso a los grandes medios de comunicación, lo que conduce a diferencias valorativas por parte de la industria respecto a su capacidad representativa.

Estas diferencias valorativas se sustentan principalmente en el criterio de “universalidad”, por el cual se presume que la representación del total del repertorio que circula en el país está a cargo de la organización OSA. Este elemento funciona como criterio valorativo por parte de la industria musical, ya que los catálogos vinculados a la OSA son rápidamente socializados en medios como TV y estaciones de radio, lo que no sucede con los productos asociados a la gestión individual, conduciendo a este modelo a ocupar posiciones desestimadas en el campo.

El criterio de “universalidad” se sustenta jurídicamente en la resolución 00415<sup>24</sup> del ministerio de comunicaciones del año 2010. Para los creadores vinculados a ACIMCOL, esto impide que el grueso de las obras producidas, así como la gestión adelantada por los gestores individuales pueda competir en igualdad de condiciones en el mercado. En cuanto tal, Fredy Ocampo manifiesta que:

---

<sup>24</sup> Ver: Min TIC Resolución número 00415. de 13 abr. 2010. [https://www.mintic.gov.co/portal/604/articles-3797\\_documento.pdf](https://www.mintic.gov.co/portal/604/articles-3797_documento.pdf)



Esta resolución, autoriza solo a las SGC concentradas en la OSA la expedición del comprobante por derechos de autor a los medios de comunicación. Automáticamente se rompe el mercado ya que las únicas obras que pueden sonar en un medio de comunicación son las obras administradas por la OSA. Así se rompe la equidad, la libre competencia económica, porque solo un tipo de obras van a llegar a los medios de comunicación, las demás no tienen oportunidad de competir. Este tipo de políticas genera desigualdad y promueve monopolios. Desde el análisis que nosotros hacemos, la resolución 00415 no es más que una estrategia para revertir el efecto de la sentencia de la corte C-509 que supuestamente debería romper ese monopolio. De esta manera controlan los medios de comunicación, así las únicas obras que se van a escuchar en el país son las de ellos.

En este sentido ellos pueden decir y probar que el 99% de la música que suena en Colombia es administrada por la OSA. En esto consiste la presunción de universalidad.

Al interior del campo del derecho de autor, los efectos del criterio de “universalidad” pueden leerse como el producto de una red de relaciones objetivas de acuerdo con la distribución de capital, y que, desde la lógica del campo, posibilita el control de la oferta, restringe la participación de nuevos agentes en el mercado, y valoriza las obras representadas. De otra parte, permite socializar las jerarquías y reproducir el orden jerárquico del campo.

Como producto de una red de relaciones objetivas, lo dispuesto por la resolución 00415 y la Ley 44 de 1993<sup>25</sup> recoge y desarrolla formalidades que permiten modificaciones a los artículos de la Ley 23 de 1982<sup>26</sup>, contribuyendo a la imposición de un solo modelo de gestión, lo que en la práctica desestima la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de ACIMCOL. Al respecto Fredy Ocampo acota:

Estas modificaciones a la Ley 23 de 1982 han sido orquestadas desde la DNDA a favor de las SGC, atentando así contra el derecho a la igualdad y la libre competencia económica de los creadores del país. Nosotros hemos podido identificar como eje estratégico de esas

---

<sup>25</sup> Ley 44 de 1993 en donde se reglamente el funcionamiento y constitución de las SGC; modifica y adiciona la Ley 23 de 1982. Fuente: Diario Oficial No. 40.740, de 5 de febrero de 1993, Congreso de la Republica, Colombia. [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0044\\_1993.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0044_1993.html)

<sup>26</sup> Ver: Ley 23 de 1982. Regula los derechos morales y patrimoniales que la Ley concede a los autores (los derechos de autor), por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística o científica, esté publicada o inédita. <http://derechodeautor.gov.co:8080/documents/10181/182597/23.pdf/a97b8750-8451-4529-ab87-bb82160dd226>

modificaciones a la ley de derecho de autor la entrega en monopolio del espectro electromagnético para el uso y explotación económica exclusivamente a las multinacionales de la música representadas por las SGC legalizadas en la OSA. Esto, a nuestro juicio, es la principal causa de los daños a los autores y al patrimonio cultural del país, además favorece el imaginario que la gestión que realizamos es ilegal.

Los efectos derivados de este tipo de relaciones de poder y las redes que allí se configuran no solo modifican las normas sobre derechos de autor, sino que son interpretadas por los creadores y músicos vinculados a ACIMCOL como una violación a los derechos humanos de los autores, obstaculizando los procesos de organización direccionados a la conformación de nuevas SGC en el país, ocasionando daños, tanto morales como patrimoniales. Así lo expresa Fredy Ocampo, presidente de ACIMCOL:

El solo hecho de no estar en capacidad económica y formativa de constituir entidades de gestión colectiva, ni alcanzar los topes estatutarios impuestos por la DNDA para crear nuevas SGC y obtener el beneficio de percibir el derecho patrimonial, es una violación al derecho humano de la libre asociación dispuesto en nuestra constitución política. Estas sociedades de gestión congregadas en la OSA representan los intereses de las multinacionales de la música en Colombia, cabe deducir entonces, que estas entidades aprovecharon esta ley (la Ley 44 de 1993) y establecieron unas condiciones de ingreso excluyentes a través de sus estatutos, y con la resolución 00415 generaron un monopolio, que en la práctica, privo a los autores independientes del derecho de percibir el reconocimiento patrimonial al que se refiere el artículo 27 de la declaración de los derechos humanos de 1948.

De otra parte, la inobservancia de la DNDA como organismo del Estado encargado de informar a los establecimientos comerciales y usuarios de la música sobre lo dispuesto por la Corte Constitucional, desde la posición de los titulares de derecho, ha incidido negativamente en la aplicación y acatamiento de la norma, llevando a la OSA a controlar el mercado y representación de la música en Colombia. Esto en razón a los vínculos existentes entre ambas organizaciones.

ACIMCOL sostiene que esta situación ha marginado la participación de los titulares de derecho que desean organizarse y licenciar obras musicales por fuera del modelo dominante,

restringiendo la posibilidad de realizar de forma directa la administración de derechos patrimoniales. Al respecto Fredy Ocampo:

Existe una situación en la que ellos (OSA) tienen mucho poder y han manejado muy bien dos cosas: primero, los medios masivos de comunicación los cuales tienen controlados a través de políticas públicas, para que la música de ellos sea la que llegue al usuario quien finalmente las convierte en obras reconocidas, y segundo, la tenencia del control legal desde la DNDA y en el Congreso de la República, para impedir que se flexibilice la norma para que otros artistas, otros titulares puedan conformar entidades de gestión colectiva.

Pero ¿cómo han logrado los integrantes de ACIMCOL, desde su lugar subordinado, sin contar con gran capital económico ni político, movilizar fuerzas sociales del campo a su favor? Una posible respuesta estaría relacionada con la posesión de un capital específico del campo, el cual consiste en su saber musical y la propiedad sobre las creaciones. Por medio de este capital, ha logrado establecer vínculos con otros sectores sociales, movilizando significados en torno al creador y su gestión sobre la obra, las relaciones sociales y de poder presentes en el campo del derecho de autor, así como la legitimidad de sus demandas. Elementos que pueden ser considerados parte de su capital simbólico.

## 6 Conclusiones

Este documento, desde las voces de los titulares de derecho, buscó ofrecer una mirada acerca de las tensiones existentes entre las sociedades de gestión colectiva SAYCO y ACINPRO y los gestores individuales vinculados a ACIMCOL, dos tipos de actores que se disputan el control y la participación en el licenciamiento de obras musicales en Colombia. En el mismo orden, se indagó el marco jurídico que regula la participación de los agentes interesados en esta actividad y, desde allí, se identificaron los aspectos que desestiman la expedición de licencias por derechos de autor a través de ACIMCOL.

Dentro del análisis expuesto, elementos de orden jurídico como la facultad otorgada a la DNDA para reconocer personería jurídica solo a las SGC concentradas en la OSA en virtud de lo dispuesto por el decreto 162 de 1996<sup>27</sup>, el criterio de “universalidad” dado las organizaciones SAYCO y ACINPRO a través de la resolución 00415 de 2010, y el no acatamiento de lo dispuesto por la sentencia de ley C-509 por parte de algunos sectores vinculados a este campo, da cuenta de cómo desde la norma y las disposiciones políticas, se generan condiciones para sostener posiciones de dominación y monopolio a partir del reconocimiento y capacidad representativa otorgados a estas entidades.

El producto de estas relaciones se objetiva en el reconocimiento dado a la OSA como intermediador válido entre la industria y el usuario. Como consecuencia, el licenciamiento de obras musicales a través ACIMCOL significa poca capacidad representativa ante los establecimientos abiertos al público y, por ende, reservas por parte de los comerciantes para acceder a sus catálogos.

En este sentido, la distinción ofrecida a la OSA como autoridad legalmente reconocida para licenciar y administrar obras en Colombia por parte de la DNDA, funciona como un elemento asociado a la norma que conduce a los titulares de derecho no vinculados al modelo dominante a ocupar posiciones de bajo nivel de representación en este campo.

Desde lo argumentado, las disputas que sostiene ACIMCOL (luchas entre las fuerzas o modelos organizativos) se orientan a revertir una situación dominada, más no a su desaparición. En este orden de ideas, la pretensión de estos creadores no es acabar con las SGC: su interés se

---

<sup>27</sup> Ver: se reglamenta la Decisión Andina 351 de 1993 y la ley 44 de 1993. Decreto 162 de 1996 (enero 22) Diario oficial. [http://historico.presidencia.gov.co/prensa\\_new/decretoslinea/1996/enero/22/dec0162221996.pdf](http://historico.presidencia.gov.co/prensa_new/decretoslinea/1996/enero/22/dec0162221996.pdf)

concentra en obtener el reconocimiento de su gestión más allá del marco normativo, competir en igualdad de condiciones y obtener los beneficios materiales que contempla la ley.

A propósito de la capacidad representativa, el campo del derecho de autor se encuentra inmerso en una disputa sobre la legitimidad y valoración pública, desde donde las acciones de los agentes son acogidas como ciertas, verdaderas y genuinas. Los conflictos y oposiciones sostenidos entre los titulares de derecho vinculados ACIMCOL y las SGC concentradas en la OSA, se enmarcan en un campo de lucha y competencia por la reputación, el prestigio, la autoridad y el reconocimiento de sus acciones y productos.

En este sentido, las disputas y confrontaciones al interior del campo de derecho de autor sostenidas por los titulares de derecho, se concentran en proteger la obra, obtener el reconocimiento legal a la gestión, hacer válidos los derechos comerciales de músicos y creadores, al igual que obtener la aprobación para adoptar nuevos modelos de gestión patrimonial administrados directamente por el titular de derecho, y, desde allí, expedir licencias para el uso público de música grabada.

En este orden, las dinámicas y pugnas en este espacio de competencia, de acuerdo con lo planteado por Martín Criado (2008), giran alrededor de las determinaciones de valor dadas por especialistas, las cuales funcionan como elemento diferenciador.

De acuerdo con las evidencias obtenidas, el criterio de autoridad al interior de la gestión patrimonial de autor se vincula a la capacidad representativa y el reconocimiento social de los agentes que intervienen en esta actividad. En la práctica, lo anterior funciona como un sistema de jerarquización que determina el éxito de los agentes y organizaciones que participan del licenciamiento de obras musicales y, desde allí, ejercer acciones y reacciones frente a los movimientos de los competidores.

Esta capacidad de acción y reacción derivada del reconocimiento social y jurídico otorgado por las modificaciones a la Ley 44 de 1993, juegan a favor de las SGC congregadas en la OSA, otorgándole posiciones dominantes al interior del campo. De allí se derivan parte de las dificultades para que los titulares de derecho, no vinculados al modelo de las SGC, presenten restricciones para estructurar nuevas entidades, así como modelos de gestión patrimonial de autor.

En este sentido, el tipo de posición ocupada por los agentes y organizaciones que participan del licenciamiento de obras musicales, genera mecanismos que les permiten intervenir de forma indirecta en los procesos de producción y circulación de obras musicales. Esto si tomamos en

cuenta que las SGC no son espacios naturales, sino socialmente instituidos, conformados y mantenidos simbólicamente y materialmente por unos sectores sociales y económicos concretos (cadenas de radio y TV, internet, establecimientos abiertos al público, casas productoras y fonográficas), desde donde es posible promover la proyección nacional e internacional de sus productos y artistas.

En relación a lo anterior, los datos obtenidos muestran que, a pesar de la validez jurídica de la gestión individual, la posición ocupada por los agentes y organizaciones vinculados a un modelo como el de ACIMCOL, no les permite promover con igual éxito sus catálogos y artistas en virtud de las restricciones y carencia de dispositivos desde donde movilizar y visibilizar sus productos y artistas representados. De allí que este factor se identifique como otro de los aspectos que desestiman la gestión y expedición de licencias a través de ACIMCOL.

Otro aspecto a resaltar y producto de la indagación realizada, comprende las acciones que los titulares de derecho vinculados a ACIMCOL han venido realizando con el fin de construir redes de intercambio o adelantar agendas y estrategias de acción colectiva como una forma de acumular capital social. En tales redes estratégicas sobresalen los vínculos con la Red de Integración para el Desarrollo de la Comuna (RID 10), Asociación de comerciantes de la 70, Asoguayaquil, COSUAL, Presupuesto Participativo de la comuna 10 de Medellín, la Federación Antioqueña de Artes, entre otras. Estas acciones de inter-reconocimiento entre agentes o campos, no necesariamente dotados de propiedades comunes, de acuerdo con Gutiérrez (2007) y Kesler (1988), aseguran recursos y significados a través de la configuración de redes de reciprocidad generalizada.

Los vínculos con diferentes sectores y el establecimiento de redes de cooperación han posibilitado el fortalecimiento interno de la gestión adelantada por ACIMCOL, lo que se ha traducido en el desarrollo de capacidades de interlocución y acción con diversos agentes provenientes de campos como el económico y el político, gracias a lo cual es posible acumular capital simbólico.

Por último, tomando en cuenta la naturaleza del contexto en que se realizó este estudio, y siendo consciente de las limitaciones que implica el registrar las voces de una de las partes implicadas, queda abierta la indagación y registro de las voces de las sociedades de gestión colectiva acerca de las causas que desestiman la expedición de licencias por concepto de derechos de autor a través de la gestión directa de los titulares de derecho.

## Referencias

- Álvarez Sánchez, Y. (2011). El poder y las relaciones de poder en las organizaciones. *Gest. Soc.*, 4 (1), 141-161.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: siglo XXI.
- Blas Pérez, J. (2016). El músico productor. Entre el hacer formal y el mercado. *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, (2), 41-50.
- Boix, O. A. (2015). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Revista ensambles*, (2), 11-26.
- Boix, O. A (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)* [doctoral]. Universidad nacional de la Plata. facultad de Humanidades y ciencias de la educación. La Plata, Argentina
- Bourdieu, P. (1966). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Montresor.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000a). *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa. (segunda reimpresión)
- Bourdieu, P. (2000b). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer. (primera edición)
- Bourdieu, P. (2001). *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: Manantial.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Santillana.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (1edición.). Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Congreso Colombia. (1982, enero 28). *Ley Número 23 de 1982: sobre los derechos de autor*  
[https://www.redjurista.com/Documents/ley\\_23\\_de\\_1982\\_congreso\\_de\\_la\\_republica.aspx#/](https://www.redjurista.com/Documents/ley_23_de_1982_congreso_de_la_republica.aspx#/)
- Congreso Colombia (2010). *Decreto 3942 de 2010: por el cual se reglamentan las Leyes 23 de 1982, 44 de 1993 y el artículo 2, literal c) de la Ley 232 de 1995 en relación a las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y derechos conexos y la entidad recaudadora*.  
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=40624>

- David, M. (2010). *Peer to Peer and the Music Industry. The Criminalization of Sharing*. Londres: Sage Publications.
- De la Fuente, P. I. (2012). *La deshumanización del trabajo en la producción de bienes culturales en la industria musical* [ponencia]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre. La Plata, Argentina.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3469/ev.3469.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3469/ev.3469.pdf)
- Del Mármol, A., Magri, G., y Sáez, M. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El genio maligno*, (20), 44-64.
- Decisión Andina (1993). *Decisión andina 351 de 1993: régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos*. <http://derechodeautor.gov.co/decision-andina>
- Estrada Ruiz, J. C. (2018). *Rapsodia del músico, su mundo social y sus apuestas organizativas*. [monografía de grado, Universidad de Antioquia, Medellín] Biblioteca Digital Universidad de Antioquia Colombia.
- Everett, J. (2002). Investigación organizacional y praxeología de Pierre Bourdieu. *Métodos de investigación organizacional*, 5 (1), 56-80.
- Fernández, J. Manuel. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers*, 98 (1), 33-60.
- Fouce, H. (2012). *De la muerte del autor al colapso de la industria. Prácticas y discursos en la música digital* [congreso]. III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació. Universidad Complutense de Madrid. España.
- Gutiérrez, A. (2007). *Pobre, como siempre. Estrategias de reproducción social en la pobreza*. Córdoba, Argentina: Ferreyra Editor.
- Hall, P. (2000). Creative cities and economic development. *Urban Studies*, 37 (4), 639-649.
- IFPI. (2019). *International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) Digital formats continue to drive the global music market*. <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-2019/>
- Jiménez, I. (2005). *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra* (Coedición Universidad Autónoma de México UNAM.). México: Plaza y Valdez.
- Kesler, G. (1988). *Lazo social, don y principios de justicia: sobre el uso del capital social en sectores medios empobrecidos*. Buenos Aires: Eudeba.



- Krestschmer, M. (2000). Propiedad intelectual en la música: un análisis histórico de la retórica y las prácticas institucionales. *Estudios en culturas, organizaciones y sociedades*, 6 (2), 197-223.
- Loaiza Rodríguez, T., Ramírez Mejía, J., Rojas Quintana, Á. J. (2011). *Contexto empresarial de las casas disqueras y sellos discográficos físicos y digitales en Bogotá*. Bogotá: Universidad EAN.
- Martín Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 123, 11-33.
- May, C. (2000). *A global political economy of intellectual property rights the new enclosures*. London: Routledge.
- Mendoza, W. J. (2018). Los cambios en la industria de la música y el rol de las sociedades de gestión colectiva. *Revista de ciencias de la gestión*, 3, 109-135.
- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa*. Madrid: La muralla.
- Quiña, G. M. (2014). De la auto gestión al modelo de negocios 360° la producción musical independiente en vivo en la ciudad de buenos Aires. *Aposta revista de ciencias sociales*, (60), enero -marzo, 1-27.
- Rausell, P. (2009). Creación, capitalismo cultural y dinámicas industriales. En AAVV (2009). *Desafíos de la cultura en el siglo XXI*. Tomo 3, p. 104-121. Canarias: Gobierno de Canarias.
- Roca y Girona, J. (1998). *Antropología industrial y de la empresa*. Barcelona: Ariel.
- Santandreu. (2017). *Derecho de autor: propiedad o regulación* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. España.
- Sarrazin, J. P. (2015). Aportes para el estudio empírico de los valores y su difusión social. *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 17 (1), 135-158.
- Seman, P. F. (2015). Música, juventud, hegemonía crítica de una recurrencia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (25), 119-146.
- Serbia, J. M. (2018). La domesticación de la cultura rock y la racionalización de la espontaneidad. *Hologramática*, 1 (28), 19-109.
- Sierra, F. (1996). *Investigación cualitativa en ciencias sociales*. México: Universidad Anáhuac.
- Spinetta, S. V. L. (2018). La organización de los jóvenes músicos independientes de rock de la Unión de Músicos de Avellaneda Argentina y su vínculo con el Municipio entre 2012 y 2017. *Entre Diversidades: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (10), 99-125.

- Taylor, S., y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Throsby, D (2003). Determinación del valor de los bienes culturales: ¿cuánto (o que tan poco) nos dice la valoración contingente? *Revista de economía cultural* (27), 275-285.
- Trujillo, T. John, y Álvarez, M. N. (2011). Intercambio y mercado en el pensamiento crítico de Pierre Bourdieu. *Apuntes del CENES*, 30 (52), 9-36.
- Weber, M. (2001). *Historia económica general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. (segunda edición).
- Weber, M. (2007). *Sociología del poder. Los tipos de dominación* (Abellán, G.J (Trad.)). Madrid: Alianza.
- Weber, M. (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Yepes, T., y Ramírez, M. (2019). *Mercado de derechos de autor en Colombia*. Bogotá, Colombia: Open Gráficos.

Anexos

Figura 1 Artistas ACIMCOL



Fuente: Archivo fotográfico ACIMCOL

**Figura 2** Eventos ACIMCOL



Fuente: Archivo fotográfico ACIMCOL


Figura 3 Convocatorias afiches ACIMCOL



Fuente: ACIMCOL

Figura 4 Comprobante de pago expedido por ACIMCOL

 <p><b>COMPROBANTE DE PAGO</b>  <b>POR CONCEPTO DE DERECHOS DE AUTOR Y CONEXOS</b>                  Expedido por la autoridad legalmente reconocida                  Asociación de forma distinta a la colectiva                  Ley 1801 de 2016 artículo 87 literal 5 Código de policía                  C-509/04, C-424/05, C-833/07 Corte Constitucional                  Ley 23/82 y demás normas complementarias                  Vigilados por la Gobernación de Antioquia</p>		<p>COMPROBANTE DE PAGO</p> <p><b>25</b></p> <p><a href="https://www.youtube.com/user/acimcol">https://www.youtube.com/user/acimcol</a></p> 			
PERSONERIA JURIDICA No 21-009874-28 NIT 900.119.675-9					
CONCEPTO <input type="checkbox"/> ESPECTACULO EN VIVO <input type="checkbox"/> RECAUDO EN ESTABLECIMIENTOS <input type="checkbox"/>					
IDENTIFICACIÓN	RAZON SOCIAL	ACTIVIDAD			
[REDACTED]	TABERNA UNO SOLIDO	TABERNA			
Nº DE CODIGO	REPRESENTANTE LEGAL	MUNICIPIO			
1	HILDA [REDACTED] LEJO	MEDELLIN			
TELEFONO	DIRECCION	DEPARTAMENTO			
[REDACTED]	[REDACTED]	ANTIOQUIA			
FECHA DE EXPEDICION	FECHA LIMITE DE PAGO	VALIDO DESDE	VALIDO HASTA	VALOR MENSUAL	MESES
29/01/2018	29/01/2018	1 1 2018	30 6 2018		6
Este pago no esta sujeto a Retencion en la Fuente, no somos responsables de I.V.A				VALOR TOTAL A PAGAR	[REDACTED]
NOTA: Para que este documento sea valido debe llevar el respectivo timbre bancario  CTA 2435545558 AHORRIS BANCOLOMBIA NUMERO CONVENIO 20233 NO SE REALIZÓ DEVOLUCIÓN DE DINERO.					
Calle 52 47 20 Lumbra la Calle 52 No. 501 Telefono: 446374 E-mail: info@acimcol.com.co-www.acimcol.com.co					

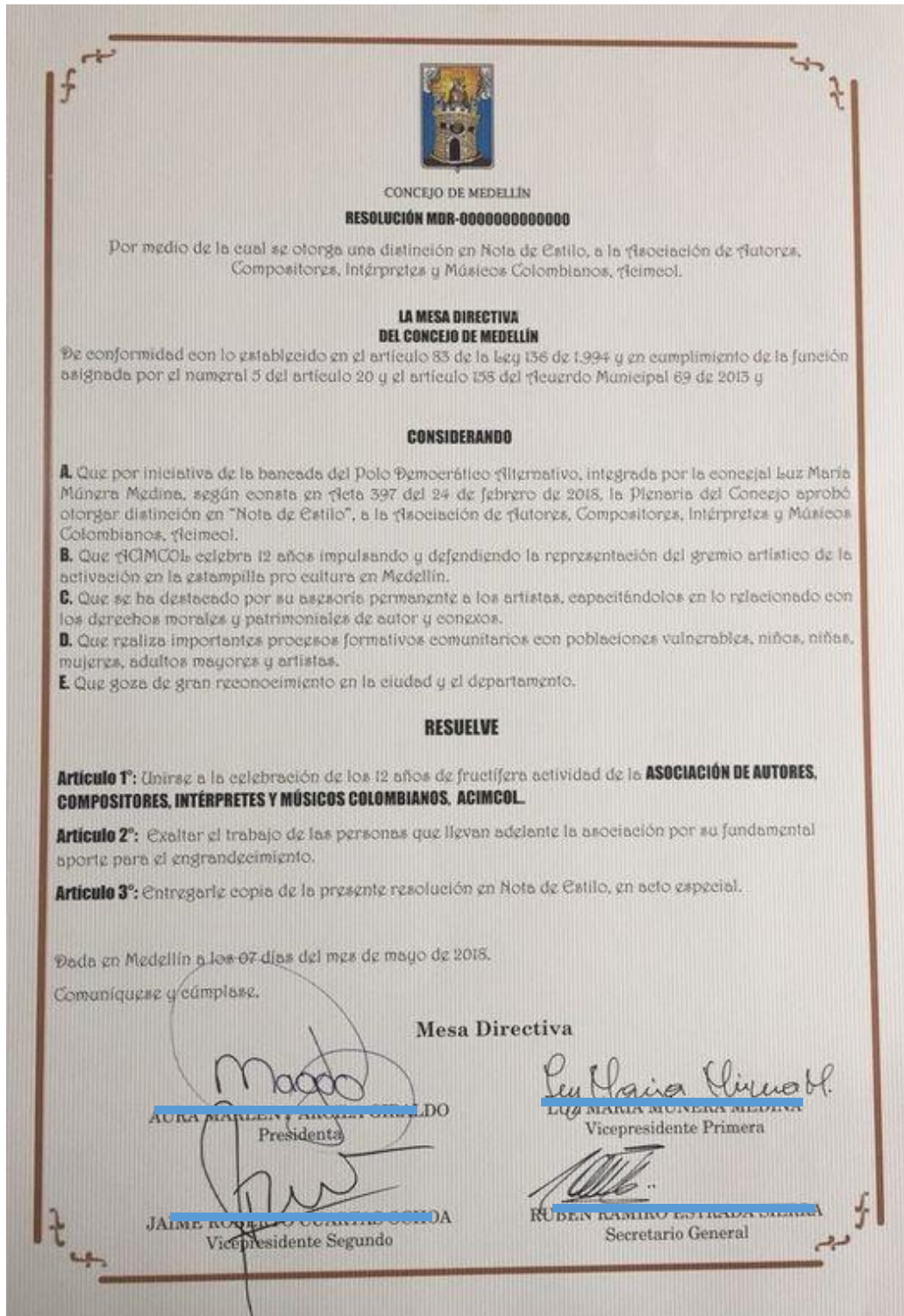
 <p><b>COMPROBANTE DE PAGO</b>  <b>POR CONCEPTO DE DERECHOS DE AUTOR Y CONEXOS</b></p>		<p>COMPROBANTE DE PAGO</p> <p><b>33337</b></p>
PERSONERIA JURIDICA No 21-009874-28 NIT 900.119.675-9		
IDENTIFICACIÓN	RAZON SOCIAL	REPRESENTANTE LEGAL
[REDACTED]	TABERNA UNO SOLIDO	HILDA [REDACTED] LEJO
TELEFONO	DIRECCION	MUNICIPIO
[REDACTED]	[REDACTED]	MEDELLIN
Este pago no esta sujeto a Retencion en la Fuente, no somos responsables de I.V.A		VALOR TOTAL A PAGAR
		[REDACTED]
NOTA: Para que este documento sea valido debe llevar el respectivo timbre bancario CTA 0180103249-8 CTA-PAGAR Y MODA CTA-ESTADO 2018-10-54		
Calle 52 47 20 Lumbra la Calle 52 No. 501 Telefono: 446374 E-mail: info@acimcol.com.co-www.acimcol.com.co		

Fuente: ACIMCOL

Figura 5 Reconocimiento Asamblea Departamental de Antioquia. Agosto 2017



Figura 6 Distinción consejo de Medellín. Mayo 2018



Fuente: ACIMCOL



**Figura 7** Repertorio en litigio jurídico y administrado por ACIMCOL



MINISTERIO DEL INTERIOR Y DE JUSTICIA  
DIRECCION NACIONAL DE DERECHO DE AUTOR  
UNIDAD ADMINISTRATIVA ESPECIAL

El Jefe de la Oficina de Registro

**CERTIFICA**

Que **ARMANDO DE BESOS HERMANO TORRES** identificado con **C.C. 168.17894** inscrito (s) en el Registro Nacional de Derecho de Autor el (los) siguiente (s) registro (s):

Código Registro	Fecha	Clase de registro	Título	Actividad   Función
1 10-20-49	20-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	MI RANCHO-FUE PECADO-LA MOCHILITA-UNA SOMBRA-ME GUSTAS MUCHO MUCHO	AUTOR   -
2 10-20-61	25-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	#MUJERES DIVINAS	AUTOR
3 10-20-62	25-Sep-1990	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	AMOR DIVINO-MI CARIÑO-MALDITO LICOR-LINDO MANANTIAL-CADA NOCHE	AUTOR
4 10-22-481	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESILUCION - MUJER TRAIORA - LA NOCHE - SEÑOR CANTINERO - OLVIDO - PAPEL MANCHADO - DONDE	AUTOR
5 10-22-482	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	CUANDO LLORA UN HOMBRE - MEDALLITA DE ORO - FLOR DE BULEVAR	AUTOR   -
6 10-22-484	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	GRAN SENTIMIENTO - ME SIENTO SOLO - EL VAGO - LA PRENDA AMADA - NUNCA NUNCA - LA VIDA	AUTOR
7 10-22-485	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	BESOS TIERNOS - ME ROBASTE - FATAL DOLOR - DESDE QUE TE FUISTE - LA SOLEDAD	AUTOR
8 10-22-486	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	ENAMORE A MI HERMANA - PRESO POR DINERO - CRUZ DE MADERA +ALMA DE MUJER - ETAPA FINAL	AUTOR
9 10-22-487	06-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESTINO FATAL - BILLETE VERDE - VIEJO JUGUETE - AMORES DE ARRABAL - ROSARIO DE MARFIL	AUTOR
10 10-23-32	14-Jul-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	LAS COPAS, UNA SOMBRA, CORAZON DE ACERO, LA ESQUINA, MI MALA ESTRELLA	AUTOR   -
11 10-23-117	10-Ago-1992	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	DESTINO FATAL Y ESTA FUE MI ESTRELLA	AUTOR   -
12 10-28-361	30-Nov-1994	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	NADIE ES DE NADIE, MI PASION RECORDARAS, ME VOY A CASAR	AUTOR   -
13 10-28-362	30-Nov-1994	REGISTRO DE OBRA LITERARIA INEDITA	EL CRISTO DE LA PARED ,VENENO, ANDATE	AUTOR   -
14 11-52-133	11-Jun-1996	REGISTRO DE CONTRATO Y DEMAS ACTOS	CESION Y TRANSFERENCIA DE DERECHOS DE AUTOR DE CONTENIDO PATRIMONIAL DE LA(S) OBRA(S) EL PADRE ARMANDO - (EL CONFESOR)	PARTE INTERVINIENTE

Dada en Bogotá D.C. el 26-Jun-2008

  
YECID ANDRES RÍOS PINZÓN  
JEFE OFICINA DE REGISTRO

Figura 8 Registro titularidad ante Dirección Nacional del Derecho de Autor

REPUBLICA DE COLOMBIA MINISTERIO DE GOBIERNO DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR OFICINA DE REGISTRO <b>CERTIFICA</b>			LIBRO: <u>10</u> TOMO: <u>20</u> PARTIDA: <u>61</u>
Que se ha inscrito en el Registro Nacional del Derecho de Autor la siguiente Obra Literaria:			FECHA DE REGISTRO: <b>Septiembre 25 de 1990</b>
<b>DATOS DEL AUTOR O AUTORES</b>			
<b>a</b> Nombre: _____ Documento de Identificación: _____ Nacionalidad: _____			
Dirección: _____ Ciudad: _____ País: <b>Colombia</b>			
Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____			
<b>b</b> Nombre: _____ Documento de Identificación: _____ Nacionalidad: _____			
Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____			
Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____			
<b>c</b> Nombre: _____ Documento de Identificación: _____ Nacionalidad: _____			
Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____			
Edad: _____ Fecha Nacimiento: _____ Fecha Defunción: _____ Seudónimo: _____			
<b>DATOS DE LA OBRA</b>			
Título: <b>MUJERES DIVINAS</b>			
Año de Creación: <b>1976</b> Inédita <input checked="" type="checkbox"/> Anónima <input type="checkbox"/> En Colaboración <input type="checkbox"/> Editada <input type="checkbox"/> Seudónima <input type="checkbox"/> Traducción <input type="checkbox"/> Fecha Publicación: _____ Póstuma <input type="checkbox"/> Compilación <input type="checkbox"/> Edición Número: _____ Por Encargo <input type="checkbox"/> Otras: <input checked="" type="checkbox"/> Observaciones Generales: _____			
<b>DATOS DEL EDITOR</b>			
Nombre: _____			
Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____			
<b>DATOS DEL IMPRESOR</b>			
Nombre: _____			
Dirección: _____ Ciudad: _____ País: _____			
<b>DATOS DEL SOLICITANTE</b>			
Nombre: _____ Doc. Identif.: _____ De: <b>Palmira</b>			
Dirección: _____ Ciudad: <b>Hispania</b> País: <b>Colombia</b>			
En Representación de: _____ Dirección: _____			
TRANSFERENCIAS: _____			
Fecha solicitud: <b>31 Ago. 1990</b> Firma Solicitante: _____ Jefe Oficina de Registro: _____ Director General del Derecho de Autor: _____			

**Figura 9** Registro obras inéditas DNDA

REPUBLICA DE COLOMBIA  
MINISTERIO DE GOBIERNO

DIRECCION NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

REGISTRO DE OBRAS LITERARIAS INEDITAS

LIBRO No.: 10 TOMO: 22 PARTIDA: 487

---

Fecha de registro: 6.07.1992

Obra(s):

· DESTINO FATAL	POEMA - Colombia
· BILLETE VERDE	POEMA - Colombia
· VIEJO JUGUETE	POEMA - Colombia
· AMORES DE ARRABAL	POEMA - Colombia
· ROSARIO DE MARFIL	POEMA - Colombia

Autor(es): JARAMILLO ISABEL, Colombia 24161017-201 Palmi

Fuente: ACIMCOL

Figura 10 Autorización del autor para administrar obras por parte de ACIMCOL

## Asociación de autores, compositores, Intérpretes y Músicos Colombianos



Unión, cultura y dignidad  
PERSONERÍA JURÍDICA 21-009074-20  
NIT 900119070-9

Yo [Redacted Name] CC [Redacted ID]  
Autorizo a ACIMCOL para que divulgue, promueva y fomente mi propiedad intelectual, correspondiente a las obras musicales de mi autoría, los fonogramas de mi autoría, los videos de mi autoría, las interpretaciones y ejecuciones de mi autoría, mis presentaciones artísticas, las producciones fonográficas de mi autoría, las partituras de mi autoría, los arreglos musicales de mi autoría, las ediciones de mi autoría, las composiciones de mi autoría, las pistas de mi autoría.

Que la difunde por cualquier medio conocido o por conocer inclusive radio y televisión, presentaciones en vivo, eventos, espectáculos o audiciones públicas.

Esta autorización es a mi libre criterio dentro de mi facultad exclusivo y derecho exclusivo sin ningún tipo de formalismos (artículo 9 ley 23/82) individualmente a través de ACIMCOL, por lo mismo me responsabilizo de los derechos de terceros incluidos en mis obras y en mis fonogramas dejando libre y a paz y salvo de cualquier reclamo en contra DE Acimcol.

Me acojo en su totalidad a los estatutos de ACIMCOL para mi protección.

[Handwritten Signature]  
Firma y CC [Redacted ID]

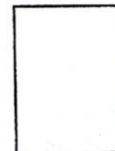
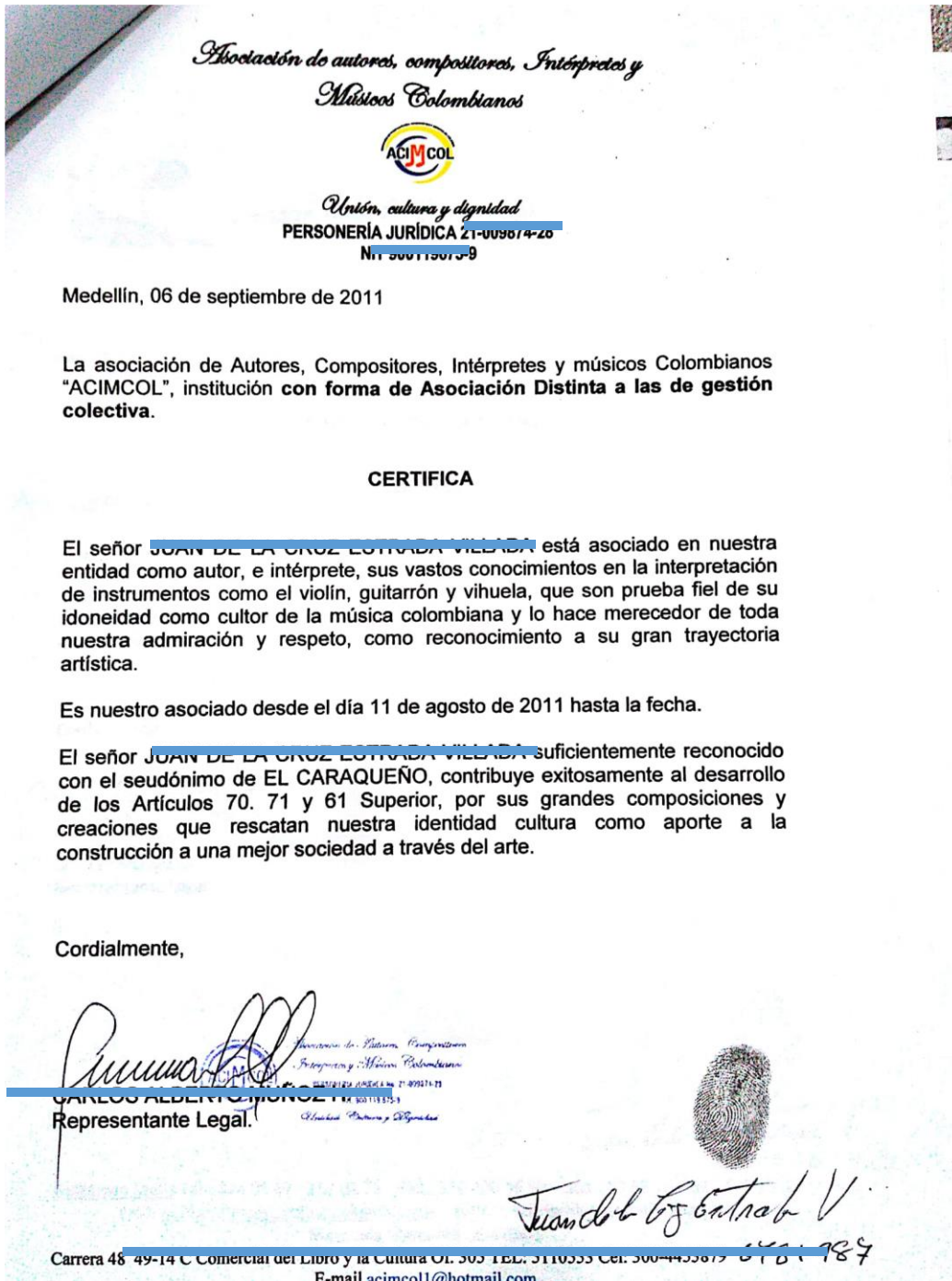


Figura 1 Vinculación Creador a ACIMCOL



Fuente: ACIMCOL