

## **AUTORES Y COMPOSITORES DE MÚSICA ARGENTINA: DE INTELLECTUALES A ACTORES POLÍTICOS**

MIRANDA NEBBIA<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 15/06/2021*

*Fecha de aceptación: 25/06/2021*

### **RESUMEN**

Este trabajo busca analizar una serie de imágenes con el objetivo de contribuir a la reconstrucción y problematización del rol de los autores y compositores argentinos en defensa de sus derechos intelectuales, durante el contexto sociocultural que antecede a la sanción de la Ley de propiedad intelectual de 1933, entendida como un mecanismo adoptado por el Estado para regular e intervenir en la cultura local, la comercialización de las canciones y en las condiciones laborales de estos trabajadores de la música.

**PALABRAS CLAVE:** música argentina – autores y compositores de música – Sociedades de Gestión Colectiva – políticas culturales - derechos intelectuales

### **ARGENTINE MUSIC AUTHORS AND COMPOSERS: FROM INTELLECTUALS TO POLITICAL ACTORS**

#### **ABSTRACT**

This work seeks to analyze a series of images with the aim of contributing to the reconstruction and problematization of the role of Argentine authors and composers in defense of their intellectual rights, during the sociocultural context that precedes the sanction of the Intellectual Property Law of 1933, understood as a mechanism adopted by the State to regulate and intervene in the local culture, the commercialization of songs and in the working conditions of these music workers.

---

<sup>1</sup> Miranda Nebbia es Profesora Universitaria en Historia por la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Buenos Aires, Argentina. Se ha dedicado a indagar en problemáticas referidas a los Derechos Culturales en Argentina, desde una perspectiva de Derechos Humanos.

**KEYWORDS:** argentine music - music authors and composers - Collective Management Organizations - cultural policies - intellectual rights.

## 1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS y METODOLOGÍA DE TRABAJO

Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia que pretende contribuir a determinar cómo intervino el Régimen de Onganía (1966 – 1970) en la configuración de los desafíos a los que se enfrentaron los autores (tanto letristas como compositores) a la hora de comercializar sus canciones y constituirse como trabajadores de la música, en Argentina. Es a través de políticas públicas expresadas en una legislación adecuada que el Estado debe intervenir en las tensiones entre la divulgación de las obras como parte del patrimonio cultural comunitario y garantizar los derechos morales y materiales de los autores en la explotación pública de la obra. En esto intervienen también, las empresas de la industria cultural y el desarrollo tecnológico que permite comercializarlas, claro está. El ordenamiento jurídico debe regular los alcances y límites de los derechos a través de normas positivas.

Lejos de buscar una lógica estatal que articule la normativa, es clara la importancia de reflexionar acerca del contexto social y cultural en el que se promueven las políticas. Este conjunto de normativas dan cuenta de la imposibilidad de estudiar las políticas estatales y sus impactos como fenómenos discretos aislables de su contexto. En este sentido Oszlak y O'Donnell (1976) definen al contexto como una creación analítica que busca situar los procesos sociales de los que forman parte las políticas estatales y privadas. Entendiendo que existen una serie de “formas” en que el Estado y otros actores sociales toman parte en aquellos temas que constituyen la agenda pública.

Este trabajo busca analizar una serie de imágenes con el objetivo de contribuir a la reconstrucción y problematización del contexto sociocultural que antecede a la sanción de la ley de propiedad intelectual de 1933. Durante este período, los autores y/o compositores organizados ocupan un rol fundamental en la defensa de sus propios derechos. Si bien este Régimen Legal, fue considerado pionero en la región, y existe un gran consenso en torno a su importancia. Sin duda, es un resultado singular dentro de un determinado contexto social, político, económico y geográfico, que nos permite comprender más profundamente el rol del Estado argentino en la comercialización de las canciones y sus mecanismos

adoptados para regular e intervenir en la cultura local y en las condiciones laborales de estos trabajadores de la música. Toda una serie de iniciativas buscaron sancionar nueva legislación y/o modificar el ordenamiento jurídico existente en materia de derecho de autor desde fines de siglo XIX, teniendo en cuenta los postulados que se enunciaban en la Constitución Nacional desde 1853. Estas últimas no responden a una lógica estatal que las articule, sino más bien son el resultado de la interrelación entre ciertos funcionarios, diputados y senadores, y los autores y/o compositores organizados, que buscaron establecer un equilibrio entre la protección de los derechos autorales y garantizar el acceso a la cultura popular a través de normas positivas, teniendo en cuenta el contexto jurídico internacional y el desarrollo de las industrias culturales como la imprenta, la radiofonía, el cine y las discográficas, que intervienen directamente en la explotación legal y/o ilegal de estos bienes intangibles.

En primer lugar, se pretende hacer un breve recorrido en torno a los antecedentes normativos nacionales e internacionales en materia de propiedad intelectual. En segundo término, se introducirán las formas en que se comercializaban las canciones a principios del siglo XX. Se ha considerado que este recorrido particular puede contribuir a reconstruir ciertos antecedentes determinantes para comprender el contexto socio-histórico de producción y circulación de las imágenes que se analizarán. Es decir, su lógica histórica. A su vez, lo anterior permitirá indagar acerca del contexto en el que se crean y legitiman las Organizaciones de Gestión Colectiva en el territorio nacional, y por sobre todo problematizar el rol del Estado argentino en la comercialización de las canciones. Se espera que el análisis de estas imágenes contribuya a comprender cómo los letristas y compositores buscaron tener una vida digna a través de su trabajo. Los resultados económicos que reciben los autores por la explotación de sus obras hacen a su forma de ganarse la vida. Estos honorarios forman parte de los ingresos con los que cuentan para sostenerse.

Es claro que cuando los bienes son inmateriales, son más vulnerables de ser apropiados. Es por ello que en Argentina se adoptó el sistema de Derecho de Autor para su administración. El mismo considera que los derechos morales están íntimamente relacionados con la espiritualidad del autor, y por lo tanto no caducan. El autor no puede vender la administración de sus derechos (aunque puede ceder los beneficios de su explotación a un

representante o editor) hasta setenta años después de la muerte del creador/es/as<sup>2</sup>. Así también el autor podría prohibir la utilización de su obra en el caso que considere que su persona o la integridad de su obra se viera afectada negativamente.

Jesús Martínez Moirón, fue un trabajador de la primera entidad de gestión colectiva que agrupaba a los autores, compositores y editores de música, fundada en la Argentina en 1918, pero que luego continuó su actividad laboral durante el resto de su vida en la entidad que hoy perdura, SADAIC<sup>3</sup>. Escribió un libro en el que relata algunos antecedentes de los derechos de autor y el surgimiento de las primeras Organizaciones de Gestión Colectiva. Es en este mismo libro donde incluye las imágenes que se propone analizar en este trabajo. Sin embargo, hay que señalar que Martínez Moirón no establece el origen de esas fotografías. En las primeras páginas del libro señala los materiales que ha utilizado para su trabajo de escritura, y es ahí donde dice haber utilizado setenta y cuatro números de la Revista social de SADAIC. Lo que podría ser un indicio de la fuente de la que se vale el autor para obtener y extraer las fotografías. Sin embargo, ha sido imposible corroborarlo.

## **2. 1. LOS ANTECEDENTES: ¿PRIVILEGIOS O DERECHOS?**

Ciertamente, el desarrollo de la imprenta permitió la reproducción a gran escala de obras literarias y composiciones musicales. Al mismo tiempo, esta tecnología facilitaba el duplicado de copias ilegales, debido al carácter intangible de estos bienes.

El Convenio de Berna de 1886, celebrado en Ginebra, no solo fue el primer instrumento multilateral, sino que se convirtió en modelo para las legislaciones domésticas, aún para aquellos países que no habían adherido al mismo (Ripp, 2013). Es claro que, como expresan Vommaro y Morresi (2012) ciertas circunstancias históricas favorecen la aceptación de estándares o verdades difíciles de objetar, y propician su autonomía.

A nivel local, Ripp advierte que la Constitución Nacional Argentina, sancionada en 1853, establecía en el artículo 17 que los inventores y autores son propietarios exclusivos de su invento u obra por el tiempo que acuerde una ley del Congreso. Es decir, que se imponía establecer una legislación que limitara temporalmente su vigencia como derecho exclusivo,

---

<sup>2</sup> Cuando la obra pasa a formar parte del dominio público, y por tanto se dejan de percibir derechos patrimoniales. Se libera el uso de la obra.

<sup>3</sup> Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

atendiendo al interés social en el patrimonio cultural. Más claramente, en qué momento la obra o el invento pasaría a dominio público<sup>4</sup>. Por otra parte, resultaba indispensable el dictado de una ley específica que contemplara la vulneración de los derechos morales y patrimoniales<sup>5</sup> de los autores ante la fácil reproducción de los bienes intangibles que permitían las nuevas tecnologías, como la imprenta, cosa que el carácter del articulado de la carta magna no preveía.

Hay que señalar, que esta norma se mantuvo inalterable en las sucesivas reformas constitucionales. Con el centenario de la Revolución de Mayo, las tensiones en torno a la falta de protección de los bienes culturales en Argentina, ubican definitivamente la problemática en una dimensión transnacional. La ley n°7092, sancionada el 16 de septiembre de 1910, en base a un proyecto de Carlos y Manuel Carlés, reconoció la propiedad científica, literaria y artística para todas aquellas obras publicadas o editadas en el territorio nacional<sup>6</sup>. Pero se omite legislar sobre los contratos de incumbencia en la materia como la edición, representación, y traducción, no reglamenta el derecho de cita previsto en el Convenio de Berna ni otros límites a la exclusividad y excluye sanciones penales por violación a los derechos intelectuales<sup>7</sup> (Ripp, 1913). Ante la ausencia de sanciones penales, la Ley fue resistida por autores y editores, y resultó inútil como estatuto protectorio. Con todo, Ripp destaca que “Fue, un pronunciamiento, –aunque polémico–, que significó el primer intento oficial en establecer una política pública en materia de propiedad intelectual” (Ripp, 2013: 122). Su inoperancia, promovió una serie de proyectos de reforma en los

---

<sup>4</sup> Una obra pasa al dominio público cuando los derechos patrimoniales han expirado. Esto sucede habitualmente trascurrido un plazo desde la muerte del autor. El plazo mínimo, a nivel mundial, es de 50 años (Convenio de Berna). Pero algunos países, como es el caso de Argentina en 2009, han extendido ese plazo por ejemplo, a 70 años o más. Los derechos morales, es decir el reconocimiento explícito de la paternidad de la obra, no prescribe nunca.

<sup>5</sup> El Derecho de Autor comprende:

- Derechos morales: reconocimiento del vínculo personal entre el autor y su obra (incluye el derecho a la integridad: derecho a oponerse a la modificación de la obra y/o a la utilización de la misma en contextos que puedan perjudicar la buena reputación del autor)
- Derechos patrimoniales: beneficio económico por el uso y la explotación de la obra.

<sup>6</sup> Prescribe un plazo de vigencia durante la vida del autor y diez años posteriores a su muerte, crea un sistema de registro y depósito de las publicaciones con obligaciones impuestas al impresor o editor, en el Registro de Obras Intelectuales de toda especie que funcionó en la sección Depósito Legal de la Biblioteca Nacional.

<sup>7</sup> Fue posteriormente modificada en forma parcial durante 1914, cuando se disponen nuevos recaudos para el registro de las obras y reserva de ejemplares en la Biblioteca Nacional.

siguientes años, aunque ninguno de estas propuestas prosperó y siguió en vigencia la Ley n°7092.

No hubo regulación adecuada o eficiente sobre los derechos de autor desde la sanción de la Constitución Nacional en 1853 hasta la promulgación de la ley 11.723 sobre propiedad intelectual del año 1933. Incluso si bien el Poder Ejecutivo Nacional mantuvo representación diplomática en los foros internacionales y regionales en los que se debatía esta materia, no ratificó la mayoría de los convenios sobre derechos intelectuales. De hecho, la hipótesis del autor es que existía la creencia en que una Ley que protegiera a los creadores de forma integral, afectaría la libre circulación de bienes culturales, y que ello ocasionaría obstáculos al impulso del conocimiento y la ciencia que la nación requería para crear las bases de su desarrollo económico, industrial y cultural. Es decir, la cultura que importaba era extranjera y occidental. Esta deliberada postergación no solo promovía la apropiación de obras extranjeras sino que afectaba la preservación de las locales, en un claro desdén por las creaciones de origen nacional. Pero si bien el trabajo de Ripp afirma que el aplazamiento se debía a una intención de favorecer la libre reproducción de obras extranjeras como presupuesto necesario para el desarrollo de la ilustración, también distingue que existió una corriente de pensamiento impulsada por juristas y legisladores que realizaron proyectos para reglamentar los derechos de autor, aunque no se obtuvieron mayores resultados. Al mismo tiempo, tanto el contexto internacional como diversas entidades que agrupaban a trabajadores de la cultura promovieron y ejercieron presiones para que finalmente se reconocieran los derechos intelectuales. Las imágenes que analizaremos a continuación forman parte de las acciones colectivas de los autores que se ubican en este marco.

## **2. 2. LA COMERCIALIZACIÓN DE OBRAS: LAS TECNOLOGÍAS Y LAS INDUSTRIAS CULTURALES**

Hay que señalar que las tecnologías de la comunicación y las industrias culturales que surgían o se modernizaban en torno a ellas, hacían que la participación activa del Estado, fuera ineludible, y ponían al descubierto las falencias de la ley vigente en materia de derechos de autor en Argentina. Así lo consideraron los representantes de las diversas líneas políticas.

Los circuitos de producción y circulación de obras atravesaban un proceso de transformación que requería cambios profundos que velaran por los derechos de los trabajadores de la cultura. Particularmente, en el ámbito de la música, en donde las canciones se habían comercializado a partir de la ejecución “en vivo” de un intérprete, que aunque podía tocar y/o cantar “de oído” la obra, por lo general contaba con una partitura impresa por una editorial musical; ahora se fabricaban discos fonográficos. En 1919 se instaló la primera fábrica en Argentina. Este nuevo formato tenía la ventaja de fijar la interpretación de la obra en un soporte material, que a su vez podía editarse en grandes cantidades y reproducirse ininidad de veces. Aunque eran objetos de lujo, y no estaban al alcance de cualquiera, esos mismos discos también podían reproducirse en la Radio, y así lograr una audiencia multitudinaria. Si bien las radios también contrataban orquestas que tocaban música en vivo.

A la industria discográfica y la radiofonía, también se sumaba el cine, que incluso incluía interpretaciones de obras musicales como parte de su narrativa. Esta situación obligó a ampliar la definición de lo que se entendía por obra artística e intelectual en la legislación, incluyendo por ejemplo las obras cinematográficas y los discos fonográficos. Era clara la necesidad de definir nuevos instrumentos que controlaran la reproducción técnica de las obras y así lograr penas más efectivas ante el uso ilegal de las mismas. Sin embargo, aún en este contexto la reproducción y venta ilegal de partituras era un problema para los autores y/o compositores que buscaban ganarse la vida con su música.

Una obra musical involucraba a tres tipos de titulares de derechos: compositores/as, autores/as, y editoriales musicales. En la grabación sonora intervienen: ejecutantes o intérpretes y compañías discográficas. La partitura, permite que cualquiera que pueda leer música, pueda ejecutar una versión de esa canción. Es por ello que las editoriales musicales se encargaban de imprimirlas masivamente, difundirlas y así lograr que las grandes orquestas y/o intérpretes reconocidos, las ejecutaran públicamente y en ocasiones las grabaran. Para que el público conociera una canción, alguien la tenía que tocar en vivo. De esa forma comenzaba el circuito de circulación y comercialización de las obras. Sin la partitura, era casi imposible popularizarlas. Es decir, que las editoriales tenían dos funciones básicas: editar las partituras de las canciones que representaban e intentar ofrecerlas para que los músicos las interpretaran en vivo. A su vez ésta determinada

versión, reproducida y comercializada por una discográfica, podía escucharse en la radio o incluirse en una película.

### **2. 3. EL ROL DE LAS ORGANIZACIONES DE GESTIÓN COLECTIVA**

Ya en 1847, algunos autores franceses judicializaron sus demandas por el cobro de la ejecución pública de sus canciones. Luego en 1850 fundaron la Agencia central para la recaudación de los derechos de los autores y compositores de música, precursora de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM). Ripp señala que “se trató de una empresa promovida por autores, totalmente privada, sin que hayan participado organismos oficiales o públicos. Advirtieron que debían reclamar por esos derechos, sobre todo frente a corporaciones de empresarios y editores, y percibieron la necesidad de ejercer demandas, reclamos y la reivindicación de sus derechos por la ejecución pública de sus obras” (Ripp, 2013: 29). Es de destacar, que si bien fue la primera iniciativa de crear una sociedad de autores en el mundo, contaron con el apoyo financiero de un editor llamado D. Julio Colombier.

Martínez Moirón sostiene que la aplicación y efectividad de todas las legislaciones en materia de propiedad intelectual dependían de la existencia de organismos que las hicieran cumplir. Lo que resulta llamativo es que el autor afirma que la inquietud de los autores los llevó a “fundar organismos no estatales que hicieran cumplir esa legislación” (Martínez Moirón, 1971: 28). Es decir, que los creadores se organizan de forma independiente para exigir y garantizar el cumplimiento de la Ley.

El sistema de propiedad intelectual es el mecanismo que permite que tanto las personas como las empresas puedan obtener un beneficio económico por su trabajo o tareas. Es claro que solo las primeras lo hacen desde un rol creativo. Las Organizaciones de gestión colectivas (en adelante OGC) garantizan un acceso legal a las obras protegidas y a su vez una remuneración para los titulares de derechos. La base del sistema consiste en que los derechos exclusivos le dan la posibilidad al/la titular de derechos de autor, de autorizar o prohibir el uso público de su/s obra/s. Es decir, decidir quien utiliza su obra, dónde y en qué condiciones. Sin embargo, cuando por cuestiones prácticas los/las autores/as no pueden gestionar sus derechos de forma individual, recurren a una OGC que los/las represente, a través de mandatos en los que ceden sus derechos o autorizan a las organizaciones a

gestionarlos en su nombre. Así, la gestión de los derechos puede simplificarse. Sin lugar a dudas, la gestión individual del derecho de autor es irrealizable. En general las OGC son organismos privados sin fines de lucro conformados por titulares de derechos<sup>8</sup>. El control interno de las OGC está en manos de sus titulares, quienes designan representantes como responsables del buen funcionamiento, entendido como: transparencia, rendición de cuentas y gobernanza.

En diversos países, las OGC deben contar con el reconocimiento legal del Estado para funcionar. Incluso en muchos casos se requiere la supervisión de sus actividades por parte del Estado. Con el objetivo de supervisar su actividad, los Estados pueden establecer legislaciones específicas para regular su ejercicio o estipularlo a través de la legislación de derecho de autor. Por otra parte, existen distintos tipos de gestión colectiva, en particular la gestión colectiva obligatoria o legalmente establecida y la gestión colectiva contractual o voluntaria. Mientras que en el primer caso, es el ordenamiento jurídico el que legitima y legaliza el funcionamiento de una entidad y todos los/las autores/as son socios/as cautivos/as; los mandatos voluntarios de los/las titulares de derechos afiliados/as autorizan a un organismo de gestión a negociar y otorgar licencias a los/las usuarios/as.

Ripp (2013) concluye que fueron las sociedades colectivas de autores, las que actuaron para lograr el amparo jurídico a los derechos de autor. Constituyeron el medio por el cual se avanzó en la sanción de legislaciones internacionales y domésticas.

La entidad, que hoy día se encuentra en actividad, SADAIC, fue creada en 1936. Desde el inicio estuvo conformada tanto por letristas y compositores así como empresas editoriales musicales, en calidad de representados, marcando un claro cambio en relación a las asociaciones de gestión colectiva que habían funcionado previamente. Dos entidades fueron “unificadas” luego de la sanción de la Ley de propiedad intelectual en 1933, como SADAIC, en 1936. La primera de ellas creada en 1918 frente a los conflictos y tensiones, en 1921 expulsa a los editores musicales que formaban parte de la misma. Además, una segunda asociación fue creada en 1930. Pero la entidad de gestión colectiva, SADAIC, también representa a los/las Editores/as, ya que los beneficios económicos que se generen a

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, la OGC puede establecerse como: sociedad de responsabilidad limitada, asociación, fundación o alianza.

partir de sus contratos con autores/as argentinos y/o extranjeros también se canalizan a través de SADAIC.

## **2. 4. LOS AUTORES Y COMPOSITORES ARGENTINOS COMIENZAN A DEFENDERSE COLECTIVAMENTE**

Como ya había reconocido Martínez Morión (1971), era claro para los compositores de música argentina que debían defender sus intereses de forma colectiva, frente a las empresas, e incluso ante usuarios, para lograr obtener una retribución económica por el uso de sus obras<sup>9</sup>. Es por eso que los autores y/o compositores argentinos, y algunos otros agentes, se organizaron ante el uso y reproducción ilegal de sus canciones. La impresión de partituras clandestinas era frecuente, por lo que se organizaron “redadas antipiratería” en las que se realizaba un trabajo de carácter casi detectivesco. Se identificaba al falsificador, su residencia y se intervenía para secuestrar las obras. A veces incluso se recurría al uso de la fuerza pública. Las imágenes que se analizarán refieren a estas acciones auto-gestionadas por los damnificados.

Se analizarán cuatro imágenes, que en adelante denominaremos: 1, 2, 3 y 4. Ya hemos señalado la fuente en la que se encuentran estas imágenes. No hemos podido acceder al original fotográfico, es decir, a la fuente primaria, sin embargo encontramos su reproducción impresa en una fuente secundaria, el libro de Martínez Moirón (1971). Entonces estas imágenes son un fragmento del mundo real seleccionado por el autor, y a su vez seleccionadas como objetos en una segunda instancia por Martínez Moirón al incluirlas en su libro. Pero además el último le agrega un epígrafe. Por tanto, en términos de Kossoy (2001) las imágenes se convierten en un instrumento de difusión de la información histórico-cultural. Pero también según Freund (2006) muestran el carácter político y las maneras de pensar característicos de este momento histórico en particular.

En este caso, las fotografías prueban que son un residuo del pasado en tanto contienen en sí un fragmento de la realidad registrada fotográficamente, pero además existe una

---

<sup>9</sup> Al respecto Ripp señala que “A falta de condiciones propicias para su desarrollo, como la desprotección de sus derechos, a principios del siglo XX algunos compositores, al menos los que accedían a esa posibilidad, buscaban amparo en asociaciones europeas, principalmente de Francia (SACEM) y España (Sociedad General de Autores de España), comportamiento que mostraba la orfandad en nuestro país sobre la materia” (Ripp, 2013: 129).

preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto en donde se transparenta la actitud del fotógrafo frente a la realidad. Testimonio y creación son parte de un binomio indivisible que caracteriza a las imágenes fotográficas (Kossoy, 2001). Desde esta perspectiva, la fotografía es un doble testimonio, por aquello que nos muestra de la escena pasada, irreplicable, congelada fragmentariamente, y por aquello que nos informa acerca de su autor. En síntesis, acerca de su contexto de producción. Pero en tanto son incluidas en una fuente secundaria, también es fundamental comprender los motivos de su uso y re interpretarlas en su contexto de circulación.

Nuestra selección está relacionada con una serie de preguntas iniciales: ¿Quiénes eran estos autores y/o compositores que se defendían a mano propia? ¿Por qué se veían en la necesidad de hacerlo ellos mismos? ¿Qué es lo que quieren mostrar al registrar estas imágenes? ¿Con qué objetivos las registran? ¿Cómo quieren mostrarse? ¿Se piensan como trabajadores o cómo intelectuales? ¿Quiénes son al momento de la foto, la redada? ¿Son detectives, policías o intelectuales? ¿O es que ser trabajadores de la cultura en ese contexto particular “es” todo eso? Defenderse en la calle y crear desde lo más íntimo. Es claro que si bien las imágenes son polisémicas, su interpretación puede no dar una respuesta unívoca a todos estos interrogantes, pero nos permite preguntarnos por los modos de producción visual. Resultan ser al menos un modo posible de comenzar a indagar en estas cuestiones. Pensar lo histórico a partir de lo visual. En este sentido, hay que señalar que la lectura o interpretación de las imágenes no es natural, sino histórica y cultural. Sus signos adquieren un sentido particular teniendo en cuenta el saber de aquel que mira, que ve y lee, desde una determinada sociedad. Sin embargo, lo que es claro para Benjamin es que las imágenes merecen entenderse en su lógica histórica y ser tratarlas como documentos sobre una visión del mundo.

Diversas invenciones surgen en el contexto de la Revolución industrial e intervienen directamente en el desarrollo de las ciencias. Particularmente la fotografía tendrá una influencia decisiva en la historia moderna. La técnica fotográfica permitió documentar hechos sociales y políticos que previamente solo podían ser transmitidas de forma verbal, escrita o pictórica. Su naturaleza testimonial es clara gracias a su condición técnica de registro preciso de lo aparente. Es por ello que como hemos mencionado, desde la perspectiva de Kossoy (2001), las fotografías portarían verdad: “La imagen de lo real

retenida por la fotografía (cuando se la preserva o reproduce) provee el testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes en la escena. La imagen fotográfica es lo que resta de lo acontecido, fragmento congelado de una realidad pasada (...) además de ser el producto final que caracteriza la intromisión de un ser fotógrafo en un instante de los tiempos” (Kossoy, 2001:30). No obstante, Berger (1998) señala que si bien durante el período de Entreguerras la fotografía pasó a ser el método más transparente, más directo de acceder a lo real, y se convertía en un medio público que podía ser utilizado democráticamente; fue un momento breve, y pronto fue utilizada sistemáticamente como instrumento de propaganda.

Martínez Moirón utiliza las fotografías para ilustrar la realidad del mundo que quiere narrar. Es por ello que los epígrafes, adquieren una importancia fundamental a la hora de analizar las imágenes que aparecen en su libro, porque resignifican su carácter político. Busca evidenciar un recuerdo que hace honor a la labor de este colectivo de autores y la fotografía se convierte en un medio ideal para inmortalizarlos (Freund, 2006). Documenta y denuncia. Nos infunde la sensación de que pone la verdad a nuestro alcance.

En este sentido, Fontcuberta (1997) menciona que cuanto más se cree intensamente en algo, más propagandista te vuelves. Pero el realismo en tanto opción ideológica y política, nada tiene que ver con la realidad. Sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y su ideología. Si además son recuperadas en una fuente secundaria, también es prudente buscar comprender la perspectiva de aquel que las reutiliza.

Estas imágenes están acompañadas de un epígrafe redactado con posterioridad por Jesús Martínez Moirón al incluirlas en su libro (1971). Es su intención que las imágenes ilustren las acciones de los autores frente a la reproducción ilegal de obras musicales, durante un período en que él detalla que éstas situaciones eran una práctica cotidiana. Para Berger (1998) las fotografías son experiencia capturada. El valor del culto a la memoria de los autores, como los primeros héroes ocupa un lugar central en el libro de Martínez Moirón.

Desconocemos quién o quiénes son los autores de estas fotografías. Aunque es probable que fueran tomadas por un autor con los suficientes conocimientos técnicos, y que además contara con el equipo necesario, puede que tal vez fueran tomadas por un fotógrafo profesional contratado especialmente por los autores para registrar los hechos. Sí es cierto, que frente a cualquier alternativa, podemos afirmar que forman parte del género socio-

documental. Por otra parte, ignoramos cómo Martínez Moirón logró acceder a ellas, y obtener copias fieles que le permitieran incluirlas en su libro. Por los mismos motivos, no podemos establecer si las fotografías fueron tomadas en blanco y negro, debido a que esa era la tecnología disponible en la época; si así son las copias que adquiere el autor; o hasta incluso, si las fotos adquieren esa coloración solo al incluirse en el libro, que no cuenta con ninguna imagen a color. Tampoco sabemos con certeza cuándo fueron tomadas. Pero el hecho de que Martínez Moirón relate una de aquellas acciones que le fue transmitida por Emilio Fresedo en el año 1919<sup>10</sup>, de la que participaron también así Luis Teisseire y Juan de Dios Filiberto, nos permite estimar que estas fotografías probablemente fueron tomadas en una fecha cercana.

---

<sup>10</sup> “Me contó que allá por el año 1919, en compañía de don Luis Teisseire, Juan de Dios Filiberto y otros autores, decidieron hacerse presentes en el domicilio de un señor apellidado Filardi a los efectos de comprobar la existencia de ejemplares fraudulentos de diversas obras de autores nacionales y que dicho señor vendía libremente a cinco centavos el ejemplar. Una vez en el domicilio de este señor, el núcleo de autores efectivamente comprobó la existencia de enormes cantidades de ejemplares fraudulentos que llenaban totalmente la habitación. Las discusiones y los amagos de peleas, se produjeron de inmediato hasta que, finalmente, un poco a la fuerza y otro poco con medidas palabras, los autores lograron sacar del domicilio una buena cantidad de aquellos ejemplares falsos para depositarlos provisoriamente en un terreno baldío próximo. En un momento dado Don Emilio Fresedo, afectado profundamente por aquella injusticia y cegado por la indignación, encendiendo un fósforo lo arrojó sobre las pilas de ejemplares depositados en el baldío. De los ejemplares solamente quedaron las cenizas en muy poco tiempo.

Cuando momentos más tarde requirieron la presencia de la fuerza policial que también se hallaba cercana a aquel domicilio, concurrió el comisario de la seccional quien, observando el humo que aún había en el terreno baldío, manifestó:

Amigos, no podemos hacer nada...ni siquiera comprobar la infracción; ustedes han quemado y han hecho desaparecer la prueba del delito...” (Martínez Moirón, 1971: 45).

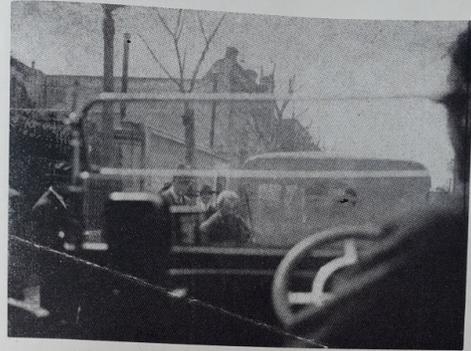


Esta foto muestra el resultado obtenido en un allanamiento llevado a cabo en Villa Devoto. Aparecen en la misma nuestro apoderado general D. Mario Bénard, a cuyo cargo estaban los procedimientos. Lo rodean un grupo de socios y funcionarios de la policía de investigaciones, destacándose la presencia de D. Luis Teisseire —en ese entonces secretario de la entidad— y dos socios entusiastas: D. Juan de Dios Filiberto y D. Juan Carlos Bazán. Tiempos lindos aquellos, cuya evocación es tan grata a nuestro espíritu. Luchadores de la primera hora, en la que se confunden los nombres de Canaro, Lomuto, Greco, Fresedo, Castriota, Bardi, Berto, Caviglia y otros, verdaderos "soldados desconocidos" en la lucha por la implantación del derecho de los compositores musicales. ¡Pensar que cuando se enteraban que iba a suspenderse las ejecuciones de una orquesta, se agrupaban disimuladamente en los locales a intervenir, para lanzarse prestos a colaborar en los procedimientos! ¡Qué se reunían en una modesta salita y llegaban a cotizarse personalmente para sufragar los gastos que demandaba la incipiente organización! ¡Tiempos lindos aquellos!



La policía concurre al domicilio de la calle Alvarez 444 de esta Capital para verificar la denuncia de los autores sobre falsificación de ejemplares musicales.

40



Delante del parabrisas del coche situado en primer plano se destaca el rostro del famoso "Barba", personaje de triste y denigrante historia en el mundo autoral como falsificador de obras musicales populares. Tras del "Barba" se destaca la figura de don Mario Bénard y algunos autores que llevan detenido a la comisaría al citado delincuente.



En un suburbio de Buenos Aires se ve a Luis Teisseire, Juan de Dios Filiberto, Juan Carlos Bazán, Mario Bénard y otros "retirando" ejemplares falsificados de obras famosas. Se destacan algunos chiquilines que colaboran espontáneamente en el transporte del "cuerpo del delito".

41

Fotografías incluidas en el libro de Martínez Moirón (Martínez Moirón, 1971:40-41)

Las imágenes 2 y 3 forman parte de una serie. La relación entre ellas, su interacción, determina un significado que está más allá de lo que ofrecen independientemente. Es decir, se las debe interpretar como un conjunto de imágenes. La imagen 2 es un plano general. Es seguro que el fotógrafo está ubicado en la calle. La línea de fuga que produce la combinación de la hilera de árboles, los frentes de las casas bajas e incluso el borde de la vereda, nos permite afirmarlo. Desconocemos el horario en que fue tomada, pero las sombras de las construcciones en el suelo, nos permiten determinar que es de día. A su vez, la claridad del cielo en la imagen 3, lo confirma. Casi en el centro de la fotografía dos

hombres con un uniforme que nos permite identificarlos como policías, se ubican cercanos a uno de los domicilios de la cuadra. Uno de ellos está casi de espaldas, mirando hacia la puerta del domicilio, e incluso el otro se encuentra sobre el escalón de la casa; lo que nos permite estimar que esperan que alguien los atienda o salga del lugar. La imagen da cuenta de un instante decisivo en la intervención, y a su vez existe una clara tensión acerca de lo que podría suceder en adelante, si alguien respondiera al llamado de la policía, y más aún si verdaderamente se estuviera cometiendo un delito en el interior de la vivienda.

A la izquierda del cuadro podemos ubicar al que parece ser un transeúnte que circula en dirección izquierda-derecha, ya que solo vemos su cuerpo de espaldas. Esto puede hablar de la espontaneidad con la que fue tomada la fotografía.

En este caso, el epígrafe describe:

“La policía concurre al domicilio de la calle Alvarez 444 de esta capital para verificar la denuncia de los autores sobre falsificación de ejemplares musicales”

Es claro que el texto agrega información que aquel que observa la foto desconoce. Martínez Mori6n se ocupa de se6alalar que la policia se encuentra en el domicilio, solo a raz6n de una denuncia de los autores. Es decir, que la tarea de investigar y determinar el lugar del delito la han realizado los propios autores, que solo recurren a la fuerza p6blica para buscar que sea el Estado el que finalmente act6e y castigue a los culpables.

Las im6genes demandan una forma de recepci6n espec6fica al ser acompa6adas por el ep6grafe de Mart6nez Mori6n. Es decir, que a partir del texto, el autor busca que no haya una libre contemplaci6n de las im6genes. Agregarles un texto es un m6todo para darle un sentido 6nico, o cerrado, al del propio registro fotogr6fico. Las im6genes y las palabras se complementan conformando un todo. Los ep6grafes en las publicaciones ilustradas comienzan a brindar gu6as, aparecen como una referencia obligatoria. Son directivas, seg6n Benjamin (2011).

La imagen 3 nos obliga a reparar en el contexto de producci6n de la fotograf6a. Se destaca la pericia del fotogr6fo a la hora de registrar esta imagen, que seguramente se encuentra en la parte trasera del autom6vil. En el margen derecho se destaca la referencia del hombro izquierdo y una parte del rostro del conductor en primer plano. Es de destacar, que lo denominamos as6 porque el volante est6 ubicado frente a 6l, por lo que el conductor claramente se encuentra a la derecha en este modelo. Algo llamativo, ya que en Argentina

los modelos automotrices comercializados suelen ubicar al conductor del lado izquierdo. La situación en la que se encuentra el fotógrafo es claramente adversa y/o peligrosa. El hecho de que la foto sea tomada desde el vehículo contribuye a pensarlo. Aquel fotógrafo que tomó la primera fotografía ubicado en la calle, a metros del domicilio, ahora se encuentra dentro de un automóvil, a una distancia mucho mayor. Sin embargo, el tipo de árboles y el estilo de los frentes de las casas, nos permiten estimar que las dos fotografías fueron tomadas en la misma cuadra. En el centro de la imagen se ve otro vehículo, probablemente propiedad de la policía, en el que se transportará al detenido hacia la comisaría, según el epígrafe. Un texto explicativo puede pasar de ser una guía de la identificación, a una de la interpretación. Actúan como cepto de lo que proyecta la imagen. Es una forma de ejercer el control. Muchas veces ese anclaje puede ser ideológico. El epígrafe de la imagen 3, además de brindar información que la fotografía no brinda por sí misma, como quién es la persona que se está deteniendo en ese acto, sus antecedentes, e identificar a Mario Bénard; afirma que son los autores los que llevan detenido al delincuente, no la policía. De hecho, los policías que aparecían como figuras centrales en la imagen 2, ya no forman parte del cuadro:

“Delante del parabrisas del coche situado en primer plano se destaca el rostro del famoso “Barba”, personaje de triste y denigrante historia en el mundo autoral como falsificador de obrar musicales populares. Tras del “Barba” se destaca la figura de Don Mario Bénard y algunos autores que llevan detenido a la comisaría al citado delincuente”.

Mario J. Bénard era apoderado y asesor legal de la delegación de la Agencia General de Autores Españoles que existía en Buenos Aires. Según Martínez Moirón, “un hombre que con el correr del tiempo se constituiría en uno de los paladines del derecho de autor en la República Argentina” (Martínez Moirón, 1971:39). Aparentemente diversas acciones autogestivas estuvieron a su cargo.

Las imágenes 1 y 4, muestran otras situaciones en donde fueron capturadas y retenidas copias ilegales de partituras musicales. Sin embargo, no podemos afirmar que las dos fotografías forman parte de la misma “redada”. De hecho los epígrafes de Martínez Moirón afirman que la imagen 1 fue tomada en un allanamiento en Villa Devoto (Caba) y la imagen 4 en otro realizado en unos suburbios de Buenos Aires. Sin embargo, el paisaje agreste y la presencia de dos niños vestidos de forma similar en ambas fotografías, podría hacernos

pensar que fueron tomadas durante el mismo procedimiento. La boina y el tapado, oscuros y grandes en relación a su tamaño corporal que viste uno de ellos, y la ropa blanca del otro, nos permite reconocerlos en ambas fotografías.

La pose y los objetos presentes nos transmiten una información que podemos decodificar. En el caso de la imagen 1, es particularmente importante analizar la postura corporal de los hombres que la protagonizan. Los mismos están vestidos de traje y sombrero. Algunos de ellos incluso usan chaleco. La formalidad de su vestimenta, por un lado, y el hecho de que se ubicaran en distintas posiciones alrededor de lo que parecen ser las partituras secuestradas, nos permite pensar que estaban preparados para ser fotografiados. Es decir, que en este caso, la composición de la imagen, conformada por los autores y obras secuestradas, fue premeditada. Todos los personajes miran hacia la cámara. Podemos afirmar que existió una clara intención de mostrar la agencia de los autores en la defensa de sus derechos frente a actos de “piratería”, como la copia ilegal de partituras. De hecho, la composición de la imagen puede ser algo estereotipada ya que nos remite a situaciones de cacería o redadas en el contexto de la Ley Seca, en Estados Unidos, en donde los objetos cazados o recuperados son centrales, junto a aquellos que participaron del acto personalmente. Es claro, que no solo importa capturar el delito, sino también mostrarse como protagonistas de los hechos. A primera vista la ausencia de las fuerzas del orden en este caso, es llamativa.

Por otra parte, el epígrafe que redacta Martínez Moirón da cuenta de una serie de cuestiones fundamentales:

“Esta foto suministra el resultado obtenido en un allanamiento llevado a cabo en Villa Devoto. Aparecen en la misma, nuestro apoderado general D. Mario Bénard, a cuyo cargo estaban los procedimientos. Lo rodean un grupo de socios y funcionarios de la policía de investigaciones, destacándose la presencia de D. Luis Teisseire (en ese entonces secretario de la entidad) y dos socios entusiastas: D. Juan de Dios Filiberto y D. Juan Carlos Bazán. Tiempos lindos aquellos, cuya evocación es tan grata a nuestro espíritu. Luchadores de la primera hora, en la que se confunden los nombres de Canaro, Lomuto, Greco, Fresedo, Castriota, Bardi, Berto, Caviglia y otros, verdaderos “soldados desconocidos” en la lucha por la implantación por el derecho de los compositores musicales. ¡Pensar que cuando se enteraban que iba a suspenderse las ejecuciones de una orquesta, se agrupaban

disimuladamente en los locales a intervenir, para lanzarse prestos a colaborar en los procedimientos! ¡Qué se reunían en una modesta salita y llegaron a cotizarse personalmente para sufragar los gastos que demandaba la incipiente organización! ¡Tiempos lindos aquellos!”

En primer lugar, utiliza la palabra “suministrar” para referirse al propósito de la fotografía. Esto sugiere que la imagen proporciona o pone al alcance de aquel que la observa, el resultado obtenido en el allanamiento. En otras palabras, lo evidencia. En segundo lugar, el hecho de que se detalle que Bénard estaba a cargo de los procedimientos, da cuenta de lo organizados que estaban los autores para encarar estas acciones. Es decir, que no eran actos deliberados, sino que se planificaban previamente y cada autor tenía una tarea concreta. Sin embargo, el epígrafe agrega, que no todos los hombres que aparecen en la fotografía eran autores. Según el autor, la ausencia de uniformados se debe a que las fuerzas del orden público están representadas por funcionarios de la policía de investigaciones, que suelen vestir de civil durante sus horas de trabajo. Finalmente el epígrafe se colma de exclamaciones y adjetivaciones en alabanza a la labor de los autores en la defensa de los derechos de los compositores, con el claro propósito de destacar que el tango cantado aún no se había popularizado. Es a los compositores a los que les toca luchar, en ausencia de letristas: *“Tiempos lindos aquellos, cuya evocación es tan grata a nuestro espíritu. Luchadores de la primera hora (...) verdaderos ‘soldados desconocidos’”* (Martínez Moirón, 1971, p:41).

La imagen 4 es un plano general que muestra una fila de hombres cargados de pilas de papeles que se alejan de la cámara. Algunos de ellos, los más cercanos al objetivo, miran hacia la cámara mostrando lo que llevan. En el margen derecho se ve un barril. Su tamaño nos permite estimar que se encuentra muy cercano a la cámara. También se puede afirmar que la zona donde circulan tiene características rurales. No solo podemos observar el pasto y la tierra, sino los terrenos alambrados y los galpones hacia el fondo de la imagen. Por su parte, Martínez Moirón señala en el epígrafe que la fotografía fue tomada en un suburbio de Buenos Aires. Además dice reconocer a algunos de los protagonistas, aunque se puede ver que la mayoría avanza de espaldas a la cámara. El uso del término “cuerpo del delito” busca respaldar que los objetos incautados conservan huellas claras del delito cometido. Pero por otra parte, la imagen no permite establecer que esos objetos son partituras ilegales

de obras famosas. Tampoco muestra a aquel o aquellos que hubieran cometido el delito, ni se evidencia la intervención policial en la situación.

En palabras de Martínez Moirón:

“En un suburbio de Buenos Aires se ve a Luis Teisseire, Juan de Dios Filiberto, Juan Carlos Bazán, Mario Bénard y otros “retirando” ejemplares falsificados de obras famosas. Se destacan algunos chiquilines que colaboran espontáneamente en el transporte del ‘cuerpo del delito’” (Martínez Moirón, 1971:42).

Estas imágenes de ninguna forma son la reconstrucción de los hechos, sino el retrato del escenario donde habrían transcurrido los procedimientos e incautaciones que relata Martínez Moirón. Sabemos que no presenció los sucesos, ni tomó las fotografías. De hecho, en tanto el contexto sociohistórico en que fueron tomadas, como la información acerca de sus protagonistas, nos la brinda el propio Martínez Moirón; no los conocemos de primera mano. De manera que, se ha buscado analizar las imágenes en articulación con la información que ofrece el autor en la narración que construye para su propio relato.

### **3. CONCLUSIONES FINALES**

Teniendo en cuenta el trabajo autogestivo que encararon los autores en defensa de sus derechos como trabajadores de la cultura, es incomprensible que los editores musicales volvieran a formar parte de la nómina de la única entidad de gestión colectiva que se encargará en adelante de la “gestión” de los derechos de los autores y compositores en Argentina, hasta el día de hoy ¿Cómo es eso posible después de haber iniciado la defensa de su trabajo por mano propia, y de haber decidido echar a los editores de la nómina de la primera entidad en 1921, ante los conflictos que los atravesaban teniendo en cuenta los distintos intereses que perseguían? Los procesos de organización colectiva que dan como resultado la institucionalización de SADAIC en 1936, muestran que a pesar de las tensiones con los editores musicales, no existe una lógica lineal que recale en la experiencia y determine la toma de conciencia acerca de los diferentes intereses que persigue cada grupo de actores, y por tanto su incompatibilidad asociativa de hecho. Esta cuestión es aún inexplicable. Tal vez nuevas fuentes permitan explicar la importancia y/o el poder de estas industrias culturales, en este contexto particular.

La sanción de la ley de propiedad intelectual de 1933, fue un mecanismo adoptado por el Estado para regular e intervenir en la cultura local. En relación a la reproducción ilegal de las obras o el plagio de las mismas, se dispuso que el Registro Nacional de Propiedad Intelectual junto con la Comisión Nacional de Cultura, se encargarían de evaluar los casos de denuncia presentados. Era claro que el Estado se hacía responsable de velar por los derechos morales de los/las autores/as. Lacquaniti concluye que la creación de la CNC “testimoniaba la voluntad de sistematizar los mecanismos de fomento y patronazgo y de centralizar la política cultural oficial en una instancia burocrática específica. En efecto, fue un organismo burocrático dotado con un personal estable y rentado, infraestructura y recursos monetarios otorgados anualmente por el Poder Ejecutivo Nacional para diseñar las políticas culturales oficiales” (Lacquaniti, 2017: 81). Sin embargo, previamente existieron una serie de asesores legales<sup>11</sup> y expertos que participaron tanto de la defensa de los creadores ante cada uso ilegal, como así en el desarrollo de los proyectos de ley. Este trabajo buscó reconstruir y comprender la forma en que los autores y/o compositores comenzaron a organizarse colectivamente para defender sus derechos, frente a la desprotección de una incipiente industria editorial y un Estado ausente. Su autogestión tuvo el propósito de configurarse como un actor social que lograra incluir sus problemáticas como trabajadores, en temas de la agenda pública. Las imágenes analizadas dan cuenta de la existencia de un grupo autogestionado de compositores y algunos trabajadores expertos en la cuestión, que crearon un tipo de organización que les permitió generar un mecanismo para identificar, investigar y actuar ante el uso ilegal de obras musicales. La imprenta fue la tecnología que permitió la reproducción masiva de estas obras, sin autorización de sus titulares. Por otra parte, la decisión de registrar las intervenciones, en las que claramente son protagonistas, muestra una intención de profesionalizar y conservar las pruebas del delito a partir del uso de otra tecnología, la fotografía. La forma en que se llevaron a cabo estos actos no solo demuestra el compromiso que asumían con la denuncia, sino que expresan las estrategias que buscaron para “copiar” los procedimientos que pensaban que debían realizar los poderes públicos.

---

<sup>11</sup> Muchas veces vinculados a agencias extranjeras con representación en Argentina.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Barthes, R. (2006) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Argentina, Paidós.
- Berger, J. (1998) *Usos de la fotografía. Mirar*, Buenos Aires, Argentina: De La Flor.
- Freund, G. (2006) *La fotografía como documento social*, Barcelona, España, Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Argentina, Katz.
- Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, Argentina, El Cuenco de plata.
- Kossoy, B. (2011) *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Argentina, La Marca.
- Kurin, R. (2007), *Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial: factores clave en la implementación de la convención de 2003*, *Revista internacional del Patrimonio Inmaterial*, Museo Nacional Folclórico de Corea.
- Lacquaniti, L. G. *La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina*. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* n° 17, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional De Cuyo, 2017, pp. 66-85.
- Martínez Moirón, J. (1971). *El mundo de los autores, incluye la historia de S.A.D.A.I.C*, Buenos Aires: Sampedro.
- Ripp, H. R. (2013). *La postergación de la regulación de los derechos de autor en la Argentina: desde la Constitución Nacional de 1853 a la sanción de la ley 11.723 de 1933, la más sagrada de las propiedades sin ley*. Tesis de Maestría, FLACSO. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.