SERVING AUTHORS WORLDWIDE
AU SERVICE DES AUTEURS DANS LE MONDE
AL SERVICIO DE LOS AUTORES EN EL MUNDO

SG22-0305
Original: Español / Escrito el: 07/04/2022
Documento preparado por Secretariado de la CISAC

El Sector Audiovisual en Latinoamérica: Justa Remuneración y Avance Económico

Índice

I. RÉGIMEN JURÍDICO DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES
Introducción
a. Análisis jurídico
i. Autoría y titularidad en las obras audiovisuales
- Chile
- Colombia
- Panamá
- Uruguay
- Argentina

ii. Los derechos de remuneración
- Chile
- Colombia
- Panamá
- Uruguay
- Argentina

II. INDUSTRIA AUDIOVISUAL Y LA FORTALEZA DE LA RECAUDACIÓN EN DERECHOS DE AUTOR - EL EJEMPLO DE ARGENTINA
a. La recaudación en derechos de autor de las obras audiovisuales.
b. Principales tendencias del mercado audiovisual en Argentina
i. Ingresos de taquilla/ Salas de cine
ii. Producción cinematográfica
iii. Exportación de obras AV

III. LOS MERCADOS DE CHILE, COLOMBIA Y URUGUAY EN EL ÁMBITO AUDIOVISUAL Y EL POTENTIAL DE RECAUDACIÓN EN DERECHOS DE AUTOR DE ESTOS PAÍSES
a. Las negociaciones en Chile y Colombia con los usuarios de obras audiovisuales: en vías de consolidación del derecho. Uruguay inicia su camino.
b. Principales tendencias del mercado audiovisual en Chile, Colombia y Uruguay
i. Ingresos de taquilla/Salas de cine
ii. Producción cinematográfica
iii. Películas nacionales estrenadas
iv. Exportación de obras AV
v. Ingresos televisión por suscripción

IV. EL ÉXITO DE LAS PLATAFORMAS DE VIDEO ON DEMAND COMO REFERENCIA ESENCIAL PARA EL FUTURO DE LA RECAUDACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR EN LATINOAMÉRICA

V. CONCLUSIÓN

I. RÉGIMEN JURÍDICO DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES

Introducción

Latinoamérica representa un ejemplo muy ilustrativo de una región en la que el reconocimiento de derechos de autor sobre las obras audiovisuales se ha ido extendiendo, especialmente en los últimos años, consolidándose de esta forma la zona como un referente para la protección de los autores audiovisuales. El presente estudio sobre los derechos de autor (ya sean de simple remuneración o exclusivos) a favor de los autores audiovisuales, incluyendo los directores y guionistas, en América Latina abarca los siguientes cinco países: Chile, Colombia, Panamá, Uruguay y Argentina, en los que se han ido introduciendo estos derechos, que únicamente estaban reconocidos plenamente en éste último país hasta hace pocos años, gracias a la labor esencial desarrollada por las entidades de gestión colectiva locales. Estos derechos fueron introducidos en Chile con la aprobación de la Ley Ricardo Larraín[1], en Colombia con la Ley "Pepe" Sánchez[2], en Panamá a través de la Ley 64 Sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos[3], y en Uruguay por medio de una reforma a la Ley Sobre Derecho de Autor. En el caso de Argentina, el derecho de remuneración de los autores de obras audiovisuales se reconoce sobre la base del sistema de gestión colectiva obligatorio establecido en las respectivas Leyes y Decretos reglamentarios[4].

Respecto de los directores y guionistas, la recaudación de la remuneración es efectuada por las entidades de gestión REDES (guionistas) y DASC (directores) en Colombia, ATN en Chile, ARGENTORES (guionistas) y DAC (directores) en Argentina, mientras que en Uruguay la ley establece que los creadores audiovisuales podrán constituir una entidad de gestión colectiva, pudiendo delegar la recaudación de la remuneración a otra entidad de gestión colectiva de creadores. A la fecha de este estudio, la entidad de gestión colectiva AGADU coordina con los directores y guionistas la gestión de este derecho de remuneración en Uruguay. En el caso de Panamá, la gestión de los derechos se encuentra en la fase inicial, pues la autorización de funcionamiento a la entidad de gestión de derechos de autores audiovisuales, EDAP, fue otorgada por la Dirección Nacional de Derecho de Autor en el mes de agosto de 2021.

a. Análisis jurídico

i. Autoría y titularidad en las obras audiovisuales

CHILE

El artículo 27 de la Ley de Propiedad Intelectual publicada el 2 de octubre de 1970 establece que son autores de la obra cinematográfica la o las personas naturales que realicen la creación intelectual, estableciendo una presunción de coautoría en cabeza de los autores del argumento, de la escenificación, de la adaptación, del guión, de la música especialmente compuesta para la obra, y el director. Agrega además el artículo 27 que si la obra cinematográfica ha sido tomada de una obra o escenificación protegida, los autores de ésta lo serán también de aquélla.

No obstante la disposición anterior, el artículo 29 establece respecto a de la titularidad sobre los derechos patrimoniales, lo siguiente:

> Art. 29: el contrato entre los autores de la obra cinematográfica y el productor importa la cesión en favor de éste en todos los derechos sobre aquélla, y lo faculta para proyectarla en público, presentarla por televisión, reproducirla en copias, arrendarla y transferirla, sin perjuicio de los derechos que esta ley reconoce a los autores de las obras utilizadas y demás colaboradores.

COLOMBIA

El artículo 95 de la ley 23 de 1982 sobre Derechos de Autor reconoce como autores de la obra cinematográfica al director o realizador, al autor del guión o libreto cinematográfico, al autor de la música, y al dibujante, si se tratare de un diseño animado.

[1] Ley 20.959 publicada el 29 de octubre de 2016, mediante la cual extiende la aplicación de la Ley 20.243 que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual, a los directores y guionistas de las obras audiovisuales, quienes gozarán también del derecho a percibir una remuneración irrenunciable e intransferible. Disponible en https://bit.ly/3MKOs00.
[2] Ley No. 1835 del 9 de junio de 2017 o "Ley Pepe Sánchez" por la cual se modifica el artículo 98 de la Ley 23 de 1982 Sobre Derecho de Autor y se establece un derecho de remuneración por comunicación pública a los autores de las obras cinematográficas. Disponible en https://bit.ly/3ivwDlt.
[3] Ley 64 de 10 de Octubre de 2021 Sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos. Disponible en https://bit.ly/3qrSVLz.
[4] Leyes 11.723, 17.648 y 20.115 y los Decretos Reglamentarios 124/2009 publicado el 24/02/2009 en el caso de DAC, y el Decreto Reglamentario 473/68 en el caso de ARGENTORES.

Respecto a la titularidad de los derechos, se establece una presunción de cesión de derechos a favor del productor, en los siguientes términos:

> Art. 98: Los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica se reconocerán, salvo estipulación en contrario, a favor del productor.

PANAMÁ

El artículo 14 de la Ley 64 del 10 de Octubre 2012 Sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, consagra que son coautores de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario:

1. El director o realizador
2. El autor del argumento
3. El autor de la adaptación
4. El autor del guión y diálogos
5. El autor de la música especialmente compuesta para la obra
6. El autor de los dibujos, si se tratare de diseños animados

La ley indica además que cuando la obra audiovisual ha sido tomada de una obra preexistente, todavía protegida, el autor de la obra originaria queda equiparado a los autores de la obra nueva.

En relación con la titularidad de los derechos, el artículo 19 indica que, salvo pacto en contrario, el contrato entre los autores de la obra audiovisual y el productor implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste, de los derechos patrimoniales reconocidos en la presente Ley, así como la autorización para decidir acerca de su divulgación.

URUGUAY

En Uruguay, la Ley 9.739 de 1937 sobre Propiedad literaria y artística con las modificaciones introducidas por la Ley de Derecho de Autor y Derechos Conexos 17.6616 de 2003 y otras disposiciones, establece en su artículo 29 que se presumen coautores de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario, el director o realizador, el autor del argumento, el autor de la adaptación, el autor del guión y diálogos, el compositor si lo hubiere, y el dibujante en caso de diseños animados.

Y acto seguido en un apartado del mismo artículo, consagra una presunción de cesión de derechos de explotación a favor del productor en los siguientes términos:

> Se presume, salvo pacto en contrario, que los autores de la obra audiovisual han cedido sus derechos patrimoniales en forma exclusiva al productor, quien además queda investido de la titularidad del derecho a modificarla o alterarla, así como a autorizado a decidir acerca de su divulgación.

ARGENTINA

En Argentina, los directores y guionistas son considerados autores de la obra audiovisuales junto con los productores, de acuerdo al artículo 20[5] de la Ley 11.723 de Derecho de Autor. En el caso de obras cinematográficas musicales, el compositor tiene iguales derechos que directores, guionistas y productores.

ii. Los derechos de remuneración

CHILE

Conforme al artículo 3 de la Ley 20.243 que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual, y cuya aplicación se extiende a los autores audiovisuales de acuerdo a la Ley 20.959, éstos tendrán el derecho irrenunciable e intransferible de percibir una remuneración por cualquiera de los siguientes actos:

[5] Directores y guionistas fueron reconocidos como coautores de la obra cinematográfica en el 2003, tras la entrada en vigor de la ley 25.847 de 2003 conocida como Ley Noble, que modificó al artículo 20 de la citada Ley 11.723 de Derechos de Autor de 1933.

a) La comunicación pública y radiodifusión que realicen los canales de televisión, canales de cable, organismos de radiodifusión y salas de cine, mediante cualquier tipo de emisión, análogo o digital

b) La puesta a disposición por medios digitales interactivos

c) El arrendamiento al público, y

d) La utilización directa de un videograma o cualquier otro soporte audiovisual o una reproducción del mismo, con fines de lucro, para su difusión en un recinto o lugar accesible al público mediante cualquier instrumento idóneo.

En cuanto a la irrenunciabilidad de la remuneración, la ley consagra que:

> Artículo 1: […] Este derecho no admite renuncia o cesión, en cualesquiera actos o contratos que el director o guionista celebre, sea para el uso de sus obras o para la transferencia de sus derechos patrimoniales.

COLOMBIA

La Ley "Pepe Sánchez", por su parte, consagra la remuneración obligatoria e irrenunciable a favor de los autores audiovisuales, en los siguientes términos:

> Artículo 1. Adiciónese el artículo 98 de la Ley 23 de 1982, el cual quedará así: Artículo 98. Los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica se reconocerán, salvo estipulación en contrario a favor del productor.
>
> Parágrafo 1°. No obstante, la presunción de cesión de los derechos de los autores establecidos en el artículo 95 de la presente ley, conservarán en todo caso el derecho a recibir una remuneración equitativa por los actos de comunicación pública incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial al público que se hagan de la obra audiovisual, remuneración que será pagada directamente por quien realice la comunicación pública.

De la norma anterior se desprende que los actos que dan lugar a la remuneración equitativa son:

a) La comunicación pública, incluida la puesta a disposición
b) El alquiler comercial al público

La ley señala además que la citada remuneración no se entenderá comprendida en las cesiones de derechos que el autor hubiere efectuado con anterioridad a la promulgación de la ley, entendiéndose por esta disposición que cualquiera que hubiera sido el acto de cesión de derechos u otra disposición en relación con la obra que éste hubiere llevado a cabo con anterioridad a su promulgación, esta remuneración no pierde su efecto y los autores tendrán por lo tanto el derecho de percibirla de parte de quien lleve a cabo actos de comunicación pública, puesta a disposición o alquiler comercial de las obras audiovisuales.

Cabe destacar que esta ley fue recurrida mediante una demanda de inconstitucionalidad, pero la Sala Plena de la Corte Constitucional de la República de Colombia, mediante sentencia C-060/196 de fecha 20 de febrero de 2019, la declaró exequible, estableciendo además la razón de ser de este derecho de remuneración en los siguientes términos:

> Para la Corte, en el asunto *sub-judice*, la limitación se justifica, inicialmente, por la necesidad de mejorar las condiciones en las que se efectúa el trabajo de los autores de creaciones audiovisuales. En efecto, como lo sostienen la mayoría de los intervinientes, *lo que se busca es que los directores, autores de música, guionistas y/o dibujantes, quienes ceden sus derechos patrimoniales exclusivos al productor de una obra cinematográfica, por vía convencional o por presunción de legitimación, sobre la base de una renta que por lo general solo cubre el momento de producción de la obra, cuenten hacia el futuro con un beneficio económico que retribuya los actos de comunicación pública derivados de su reutilización, alquiler comercial, puesta a disposición u otro acto similar, con el fin de conseguir una distribución más equitativa de los ingresos que se derivan de la explotación de una creación del intelecto*, a través de una nueva remuneración que cubra los períodos labores inactivos y que asegure un trato equitativo en el sector, caracterizado por la intermitencia de los

[6] Sentencia de la Sala Plena de la Corte Constitucional de la República de Colombia. Disponible en: https://bit.ly/36ycedi.

> vínculos, la contratación frecuente mediante prestación de servicios y la variabilidad de los honorarios. (Destacado añadido).

La Corte agregó además [sic]: "*que la prestación funciona entonces con un fin eminentemente solidario, ya que sin perjuicio de los réditos que obtiene el productor por su utilización, toda nueva proyección, emisión o transmisión de la obra, va a permitir que sus autores tengan un soporte económico*".

En Colombia existe la gestión colectiva como un mecanismo optativo para la administración del recaudo de los derechos patrimoniales de los autores, respecto del cual la Dirección Nacional de Derecho de Autor ha establecido[7] que las sociedades de gestión colectiva gozan de legitimación presunta respecto de terceros frente a quienes se efectúe el recaudo, no estando obligadas a especificar los repertorios que administra, tal como lo ha ratificado la Corte Constitucional en varias oportunidades, como la sentencia C-833 de 2007. Esta sentencia señala respecto de la legitimación presunta:

> *"(…) En ese contexto, por ejemplo, como se señaló por la Corte en la Sentencia C-509 de 2004, "…adquiere relevancia el concepto de legitimación presunta a favor de las sociedades de gestión colectiva, reconocido en la Ley 23 de 1982 …" y según el cual "… se parte del supuesto de contratos celebrados por los autores o las asociaciones de autores con los usuarios o con las organizaciones que los representen", aspecto que, como se señaló por la Corte, ya ha sido estudiado por esta Corporación, que ha declarado que tal presunción se ajusta a la Carta ya que desarrolla la preceptiva constitucional. Dicha presunción encuentra asidero también en lo dispuesto en el artículo 49 de la Decisión 351 de 1993 del Acuerdo de Cartagena, conforme al cual las sociedades de gestión colectiva estarán legitimadas, en los términos que resulten de sus propios estatutos y de los contratos que celebren con entidades extranjeras, para ejercer los derechos confiados a su administración y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos y judiciales. (…)"*

PANAMÁ

La Ley Panameña sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos consagra un derecho irrenunciable a una remuneración proporcional en favor de los creadores audiovisuales, en los siguientes términos:

> Art. 20. No obstante la presunción de cesión de los derechos patrimoniales a que se refiere el primer párrafo del artículo anterior, los autores y los intérpretes de la obra audiovisual conservarán el derecho irrenunciable a recibir una remuneración proporcional por los actos de exhibición, proyección, transmisión o retransmisión pública de la obra, la cual deberá ser abonada por los responsables de tales actos de comunicación al público, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por las entidades de gestión correspondientes.

De la anterior disposición normativa se desprende que los actos de comunicación al público que dan lugar a la remuneración proporcional e irrenunciable son:

a) Exhibición, proyección de la obra
b) Transmisión y retransmisión pública

Se indica además que la citada remuneración corresponde abonarla a los usuarios responsables de tales actos y conforme a las tarifas debidamente establecidas por las entidades de gestión.

URUGUAY

En el 2019 se aprobó una reforma al artículo 29 de la Ley 9.739 de 17 de diciembre de 1939, con la redacción introducida por el artículo 10 de la Ley 17.616 del 10 de enero de 2003, en los siguientes términos:

Artículo 29: […] Los autores de las obras musicales o compositores tendrán derecho a recibir una remuneración por la comunicación pública de la obra audiovisual, incluida la exhibición pública de películas cinematográficas, así como el arrendamiento y la venta de los soportes materiales. *Se consagra asimismo, en forma independiente, el derecho a una remuneración en iguales términos en favor de los directores y guionistas*[8].

[7] Concepto del 17 de septiembre de 2018. Radicado de salida 2-2018-73864 suscrito por DR. ANDRÉS FELIPE VARELA como Jefe de la Oficina Asesora Jurídica de la DNDA.
[8] Ver Ley N° 19.858 de 23/12/2019 que modifica el artículo 29 de la Ley N°9.739, del 17 de diciembre de 1937, en la redacción dada por el artículo 10 de la Ley N° 17.616, del 10 de enero de 2003. Disponible en https://bit.ly/3jew8yN

Comprenden esta remuneración, conforme al artículo anterior:

a) la comunicación pública de la obra audiovisual, incluida la exhibición pública de películas cinematográficas
b) arrendamiento y venta de soportes materiales

En esta reforma se prevé además que para el ejercicio de esta remuneración irrenunciable e inalienable, los directores y guionistas podrán constituir una entidad de gestión colectiva conforme a la Ley No. 9.739 del 17 de diciembre de 1939, en redacción dada por la Ley No. 17.616, de 10 de enero de 2003, pudiendo delegar la recaudación de la remuneración a otra entidad de gestión colectiva de creadores. AGADU, por ejemplo, es una entidad general con facultades para gestionar derechos sobre obras musicales, dramáticas, dramático musicales, de artes visuales, y estaría también en condiciones de ofrecer -como lo está ofreciendo- gestionar los derechos de los autores de obras audiovisuales.

ARGENTINA

Los derechos exclusivos reconocidos en la Ley 11.723 de 1933 están sometidos a gestión colectiva obligatoria, sobre la base de específicos actos normativos o decretos reglamentarios que autorizan a las sociedades de gestión que operan en el país a representar de forma exclusiva los derechos de sus miembros.

Por lo tanto, las entidades de gestión correspondientes a los autores de las obras audiovisuales, esto es, ARGENTORES en representación de los guionistas, DAC en representación de los directores, y SADAIC de los compositores de bandas sonoras, detentan un monopolio legal en este país sobre los derechos exclusivos de explotación de sus miembros.

De conformidad con el artículo 1 de la Ley 20.115 de 1973, AGENTORES tiene a su cargo la percepción en todo el territorio de la República Argentina todos los derechos económicos por la utilización de las obras mediante:

a) Representaciones públicas
b) Difusión por radiofonía, cinematografía, cinematografía o televisión o cualquier otro medio de difusión creado o a crearse en el futuro
c) Fijación sobre un soporte material capa de registrar sonidos, imágenes, o imagen y sonido, cualquiera sea el medio y las modalidades.

Por su parte, el artículo 1 de Decreto 124/2009 del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Presidencia de la Nación, reconoce a DAC la representación de los directores cinematográficos argentinos y extranjeros, y a sus derechohabientes, para percibir y administrar las retribuciones previstas por la Ley No. 11.723 y sus modificatorias, por:

a) Cualquier tipo de explotación, utilización, o puesta a disposición interactiva
b) Comunicación al público en cualquier forma, de sus obras fijadas en grabaciones u otros soportes audiovisuales.

Adicionalmente, las anteriores disposiciones han de interpretarse teniendo en cuenta también el artículo 2 de la ley 11.723, que establece:

> Art. 2: El derecho de propiedad de una obra científica, literaria o artística comprende para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, de representarla, y exponerla en público, de enajenarla, de traducirla, de adaptarla o de autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma.

Finalmente, dado que los derechos exclusivos reconocidos en la Ley están sometidos a gestión colectiva obligatoria, el productor audiovisual debe negociar la cesión de los derechos de explotación con las citadas sociedades de gestión. La negociación se lleva a cabo sobre la base de modelos de contrato definidos por las propias sociedades, en los que se contempla un derecho inalienable de remuneración para los autores. Además, los modelos de contrato de producción audiovisual disponen que los usuarios de las obras audiovisuales abonen a las sociedades de gestión una remuneración por cada explotación de las obras, a partir de las tarifas debidamente establecidas.

II. LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL Y LA FORTALEZA DE LA RECAUDACIÓN EN DERECHOS DE AUTOR - EL EJEMPLO DE ARGENTINA

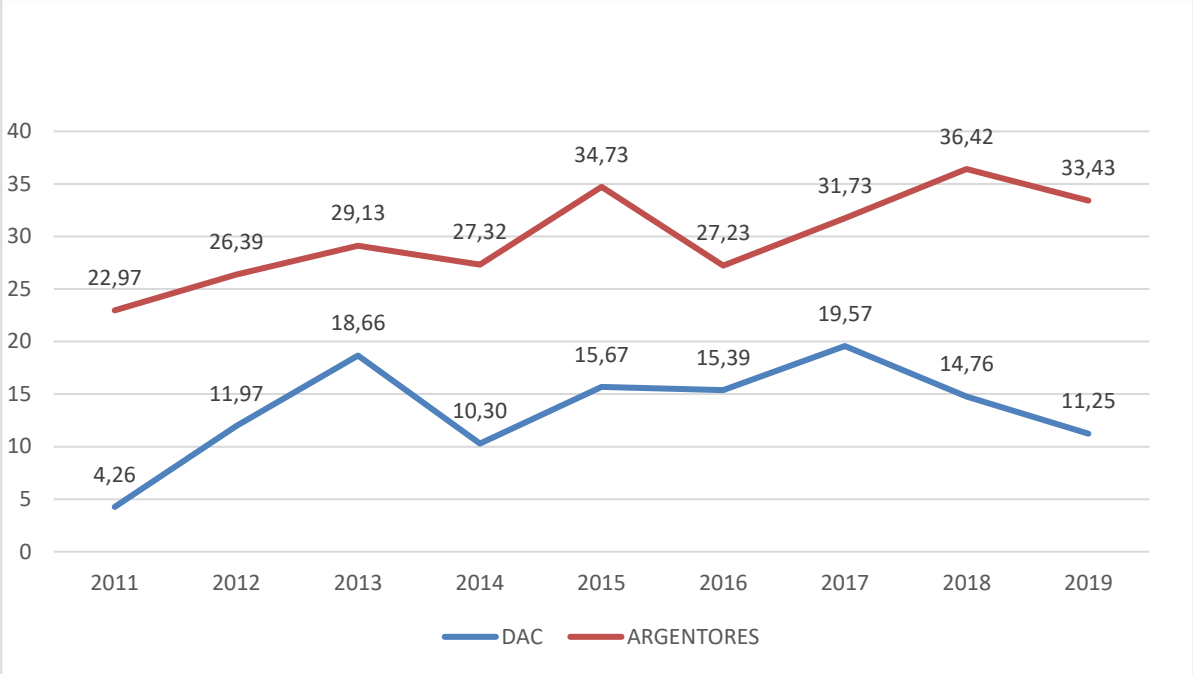

Tabla 1: Recaudación en derechos de autor por obras audiovisuales en Argentina
Fuente: Reporte I&G CISAC

I. <u>La recaudación en derechos de autor de las obras audiovisuales.</u>

Las sociedades de gestión argentinas, Argentores y DAC, son dos ejemplos de éxito de la introducción de la gestión colectiva en el sector audiovisual en Latinoamérica.

Si bien ambas sociedades operan en el sector audiovisual, su trayectoria en la gestión colectiva es distinta. Argentores obtuvo su reconocimiento como única entidad de gestión para recaudar los derechos de los guionistas mediante la ley 20.115, dándose inicio así a la etapa de las negociaciones y firma de convenios con los usuarios. Por su parte, DAC cuenta con una historia en la gestión colectiva mucho más reciente. Tras confirmarse en el 2003 la inclusión del director como coautor de la obra cinematográfica en la Ley de Propiedad intelectual, se reconoce a DAC en 2009 través del Decreto presidencial 124/09 como sociedad de gestión colectiva de los derechos de directores audiovisuales en Argentina. Muy rápidamente DAC logra que se publique en el boletín oficial de la Secretaría de Medios de la Nación, la resolución tarifaria 61/10 que consagra la obligación de los usuarios de las obras audiovisuales a hacer el pago de los derechos de autor por la explotación de estas obras. A partir de este momento, DAC inicia la firma de importantes convenios con diferentes tipos de usuarios. Así, entre 2011 y 2014 se firmaron acuerdos con la Asociación Argentina de Televisión por Cable, DIRECTV Argentina, las cadenas de cine CAEM (Hoyts General Cinemas, Village Cinemas y Cinemark), otras cadenas externas a CAEM, algunos cines independientes, la Asociación de Teleradiodifusoras Argentinas ATA, la Federación Empresaria Hotelera y Gastronómica, la Asociación de Hoteles de Turismo AHT (representante de los Hoteles 5 Estrellas del país), la Federación Empresaria Hotelera Gastronómica de la República Argentina FEGHRA (entidad que agrupa a más de 50.000 establecimientos gastronómicos y hoteleros de todo el país) y con otros usuarios generales tales como hoteles, bares y lugares públicos.[9]

La eficacia de ambas entidades en la gestión de los derechos de autor de los autores audiovisuales se ha ido consolidando a lo largo del tiempo. Así, tal y como se visualiza en la Tabla 1, entre 2011 y 2019,[10] Argentores ha recaudado un total de 269,3 millones de USD por su repertorio AV, con un promedio anual de 29,9 millones de USD. En este periodo las recaudaciones aumentaron un 46%, pasando de 22,9 a 33,43 millones de USD.

Por su parte, DAC recaudó en este mismo periodo 121,8 millones de USD, con un promedio anual de 15,23 millones de USD; lo cual representó un crecimiento del 164% desde el 2011, año en el que se firman los primeros acuerdos con usuarios.

[9] Directores Argentinos Cinematográficos. http://dac.org.ar/es/gestion-colectiva-videos#ind-1
[10] Para este análisis, se ha eliminado el año 2020 debido al probable impacto de la pandemia del Covid-19 en las cifras de recaudación.

La recaudación de derechos de autor por radiodifusión y cable evidencian aún más el ascenso experimentado en Argentina, máxime teniendo en cuenta que estas modalidades de explotación representan el mayor porcentaje en términos de recaudación de las entidades de gestión argentinas. (Véase Tabla 2)

Así, según estas cifras, la recaudación entre ambas sociedades de gestión pasó de 17,60 millones de USD en 2011 (únicamente contabilizando la recaudación de Argentores, ya que DAC aún no registra cifras de recaudación en este sector) a más de 42,66 millones de USD en 2019 (ambas sociedades), lo que representa un aumento de un 142%.

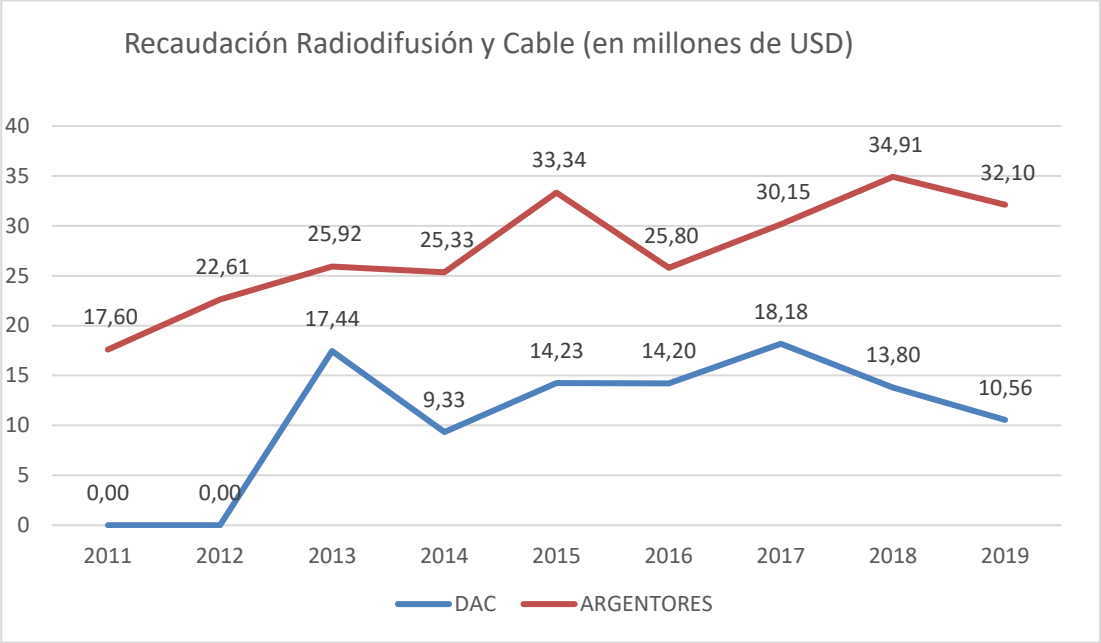

Tabla 2: Recaudación de derechos de autor de obras audiovisuales en radiodifusión y cable.
Fuente: Reporte I&G CISAC

II. Principales tendencias del mercado audiovisual en Argentina

El mercado audiovisual de Argentina se ha caracterizado por su constante evolución y crecimiento en las últimas décadas, en prácticamente todas las áreas de explotación, de forma paralela con el historial de recaudación de los derechos de autor por la explotación de las obras audiovisuales que nutren estas explotaciones. De ello se deduce que el ordenamiento jurídico argentino, caracterizado por el reconocimiento de derechos de autor de los que se benefician tanto los directores como los guionistas, y demás coautores de la obra audiovisual, que se recaudan en base a un sistema eficiente de gestión colectiva, ha servido para que dichos autores puedan beneficiarse de forma proporcional al éxito de sus obras en la industria cinematográfica y audiovisual.

i. Ingresos de taquilla/ Salas de cine

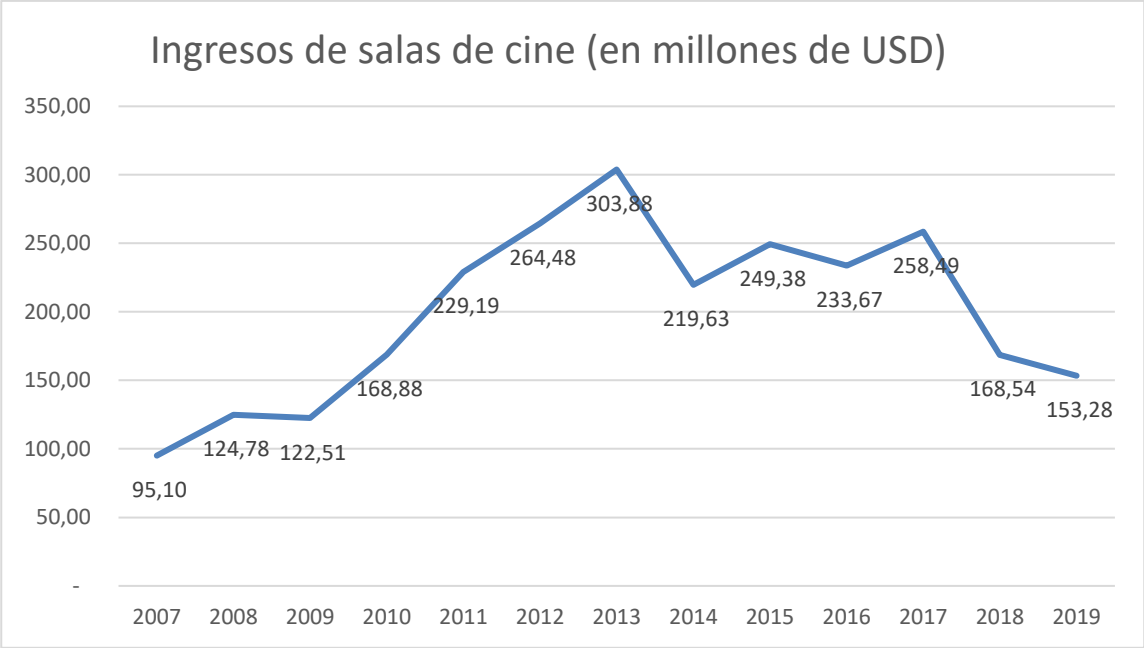

Tabla 4:
Fuente: Box office mojo. https://www.boxofficemojo.com/year/?area=AR

El anterior gráfico (Tabla 4) muestra el comportamiento del mercado de las salas de cine desde 2007 hasta 2018, con un incremento exponencial en sus ingresos en taquillas hasta 2017. Cabe observar que a pesar del descenso entre 2013 y 2014 (causado por la entrada en default tras el fallo a favor de los fondos buitre) y la caída en 2018, con motivo de la economía hiperinflacionaria, los ingresos de taquilla han experimentado un crecimiento sostenido en la última década, pasando de 95 millones en 2007 a 153,2 millones de USD en 2019, lo que representa un aumento del 61%.

Ahora bien, resulta a todas luces esencial garantizar que el citado paralelismo entre una industria audiovisual sólida y la recaudación en términos de derechos de autor de las obras audiovisuales también se mantenga en las nuevas modalidades de explotación que se van consolidando en el mercado, como las plataformas VOD, que sustituyen en parte a otros sectores más tradicionales de la industria, como la exhibición cinematográfica, cuya recaudación en derechos de autor ha experimentado el mismo descenso que se ha detectado en las cifras de recaudación de salas de cine a partir de 2017. (Véanse Tablas 4 y 5)

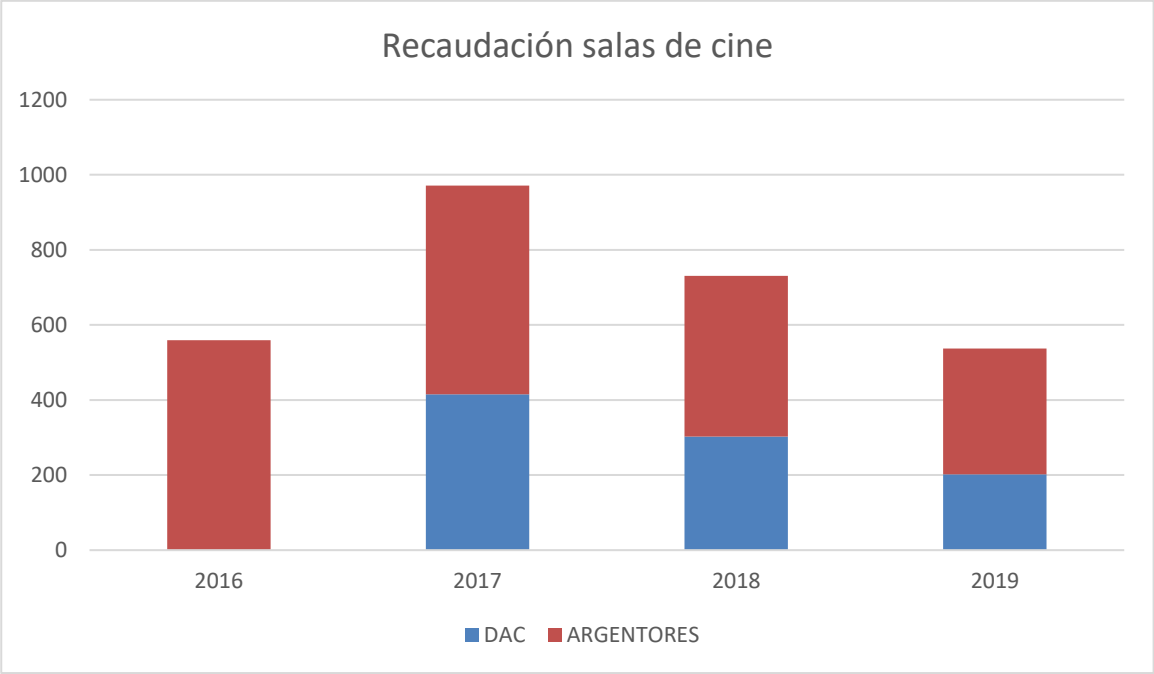

Tabla 5:
Fuente: Reporte I&G CISAC

ii. Producción cinematográfica

La fortaleza de la industria audiovisual argentina también se manifiesta con los datos de la producción cinematográfica, habiendo aumentado su producción en un 340%, pasando de 45 películas producidas en 2009 a 198 en 2019; así como los datos películas nacionales estrenadas que pasan de 95 a 217 películas nacionales estrenadas, lo que representa un aumento del 68%. (Tabla 6).

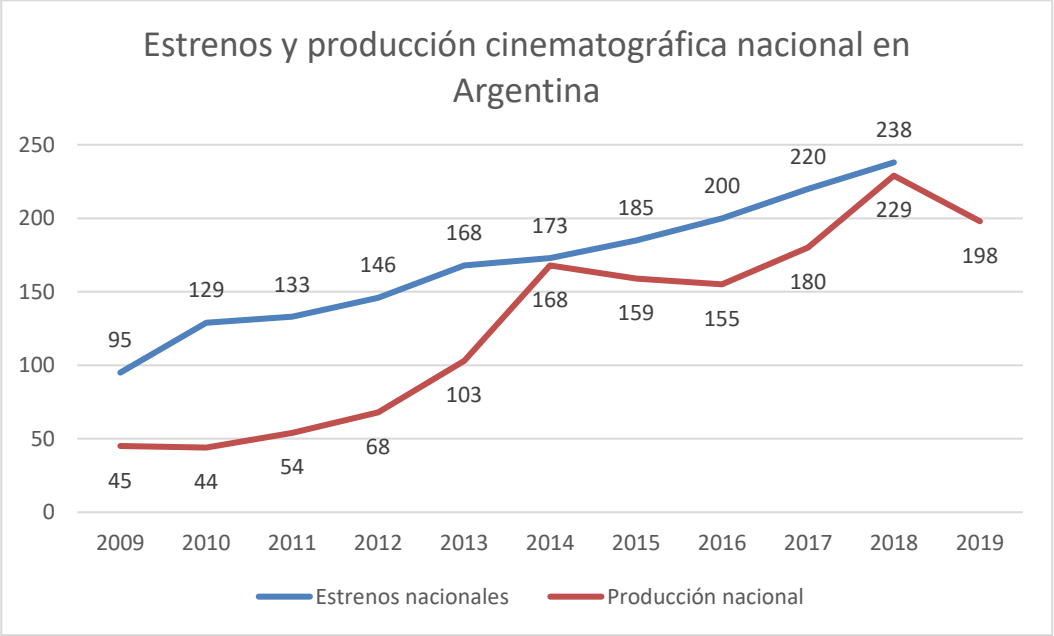

Tabla 6
Fuente: Producción - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – Pg 98.
Estrenos - Anuario INCAA 2018 – pg 15

iii. Exportación de obras AV

Otro índice relevante para acreditar la fortaleza de la industria audiovisual de este país es sin duda el éxito en la exportación de obras audiovisuales al extranjero. La película "Relatos Salvajes" (2014) dirigida y escrita por Damián Szifron ha sido la película argentina que ha generado los mayores ingresos de taquilla. La recaudación a nivel mundial de la película llegó a los 30.642.000 USD. Este largometraje fue exportado a más de 30 países alrededor del mundo, de los cuales Francia, España y Alemania concentran más de 8 millones USD de la recaudación mundial.[11]

Otro ejemplo es la película "El secreto de sus ojos" (2009), dirigida y escrita por Juan José Campanella, ganadora del Oscar a la Mejor Película Extranjera, que obtuvo en ingresos de taquilla más de 35 millones de USD. Su exportación llegó a 28 países dentro de los cuales España, Italia, Reino Unido y Brasil fueron los mercados más representativos, acaparando 12,6 millones de USD de la recaudación mundial.[12] A estos dos ejemplos de éxito mundial del cine argentino se suman los largometrajes "Metegol" (2013) con 32,7 millones de USD recaudados en taquilla en más de 30 mercados[13]; y "El Clan" (2015) con 20,3 millones de USD en 19 países.

Todo ello demuestra que la existencia de un régimen jurídico que protege económicamente a los autores de las obras audiovisuales, mediante el reconocimiento de derechos patrimoniales que son licenciados y recaudados de forma eficaz a través de la gestión colectiva, redunda en una industria audiovisual sólida.

III. LOS MERCADOS DE CHILE, COLOMBIA Y URUGUAY EN EL ÁMBITO AUDIOVISUAL Y EL POTENTIAL DE RECAUDACIÓN EN DERECHOS DE AUTOR DE ESTOS PAÍSES

a. Las negociaciones en Chile y Colombia con los usuarios de obras audiovisuales: en vías de consolidación del derecho. Uruguay inicia su camino.

[11] https://www.boxofficemojo.com/title/tt3011894/
[12] https://www.boxofficemojo.com/title/tt1305806/?ref_=bo_tt_tab#tabs
[13] https://www.boxofficemojo.com/title/tt1634003/?ref_=bo_se_r_1

Tras promulgarse la Ley "Ricardo Larraín" en octubre de 2016, la entidad de gestión ATN publicó de forma oficial sus tarifas en 2017 e inició la negociación en ese año con los usuarios. El 14 de diciembre de 2020, tras un proceso de negociación de tres años, se firmó el Convenio de Tarifa entre ATN y ACCESO TV AG (la Asociación de Operadores de Televisión por Suscripción) que reúne a las principales empresas de televisión por suscripción: Claro, DIRECTV, Entel, Movistar, y VTR.

El proceso de consagración de los derechos de remuneración en Chile ha seguido siendo tumultuoso, habiendo sido necesario esperar hasta el 6 de enero de 2022 para que el Tribunal Constitucional desestimase el recurso de inconstitucionalidad interpuesto por el canal MEGA, de determinados preceptos de la Ley de Propiedad Intelectual chilena que protegen a los autores representados por las Sociedades de Gestión Colectiva. MEGA y los canales agrupados en ANATEL ya habían perdido anteriores requerimientos entablados en 2019 ante el Tribunal de la Libre Competencia y la Corte Suprema.

En la actualidad ATN adelanta conversaciones con Netflix, pero su batalla continúa al encontrarse en juicio frente a los canales de televisión en abierto. En este sentido, ATN ha interpuesto demandas judiciales contra los cinco canales nacionales más importantes: Canal 13, TVN, Chilevisión, TV+, y Mega por incumplimiento en el pago del derecho de remuneración establecido en la ley "Ricardo Larraín". Estos juicios se encuentran actualmente en diferentes etapas procesales.

En Colombia, tras impulsar las entidades de gestión colectiva DASC y REDES la promulgación en 2017 de la Ley "Pepe Sánchez", estas fueron autorizadas para operar en 2018 por la Dirección Nacional de Derechos de Autor. Este reconocimiento supuso por fin la entrada en el mercado de las entidades de gestión que podían ya exigir la aplicación de los derechos de remuneración reconocidos en la Ley de 2017. Sin embargo, su capacidad de licenciamiento se vio afectada por la demanda de inconstitucionalidad interpuesta un año después, que fue desestimada por la Corte Constitucional en 2019, retrasando las negociaciones con los usuarios. Tras dos años de negociaciones, las entidades DASC y REDES firmaron en 2019 un acuerdo con dos de los mayores canales de televisión en abierto del país: Canal RCN y Caracol Televisión. Gracias a la firma de este acuerdo, las sociedades audiovisuales pudieron, por primera vez, recaudar derechos de autor por radiodifusión en Colombia, abriendo paso a nuevos acuerdos de licenciamiento: así, en junio de 2021 las sociedades lograron firmar un acuerdo con Canal 1, la tercera cadena de televisión de Colombia, así como con Canal 13 y con el cableoperador TIGO-UNE.

Gracias a estos acuerdos, las recaudaciones en concepto de derechos de autor de ambas sociedades aumentaron in 150% entre 2019 y 2020, pasando de poco más de 705 mil USD en 2019 a cerca de 1,8 millones de USD en 2020 (Tabla 7).

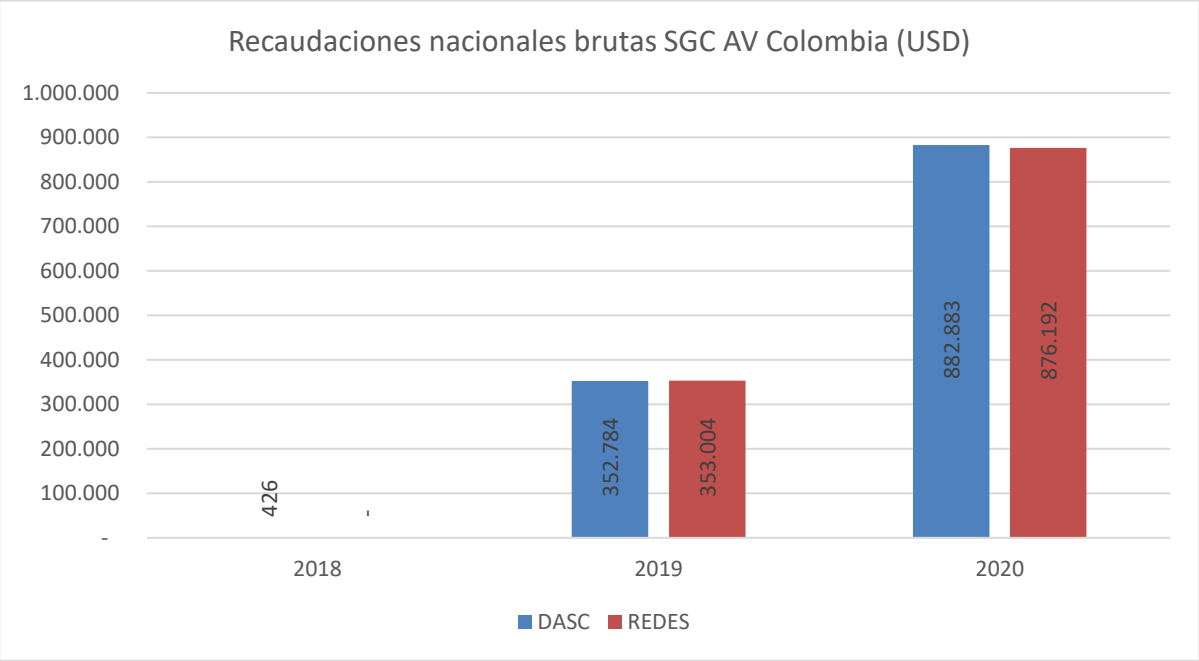

Tabla 7
Fuente: Reporte I&G CISAC

En enero del 2020, Uruguay se convirtió en el tercer país de América Latina en consagrar en la ley el derecho de remuneración de los creadores audiovisuales, ampliando el plazo de protección del derecho de autor, con la aprobación de las leyes N° 19857 y N° 19858.[14]

En la fecha del presente informe, no se disponen aún de datos de recaudación de derechos de autor en este país por haberse reconocido el derecho de remuneración hace poco más de dos años. Pero como se indica en el apartado siguiente, el potencial de recaudación de derechos de autor en estos países es considerable, debido a la potencia del mercado audiovisual y cinematográfico en la región.

b. Principales tendencias del mercado audiovisual en Chile, Colombia y Uruguay

El reconocimiento de los derechos de remuneración en las leyes nacionales y su implantación efectiva mediante acuerdos de licenciamiento debe consolidarse mediante una recaudación creciente en el corto plazo a la vista de las cifras de la industria audiovisual en estos países, fortaleciendo aún más la producción de obras cinematográficas y televisivas por la existencia de obras audiovisuales de enorme calidad artística y creativa.

i. Ingresos de taquilla/Salas de cine

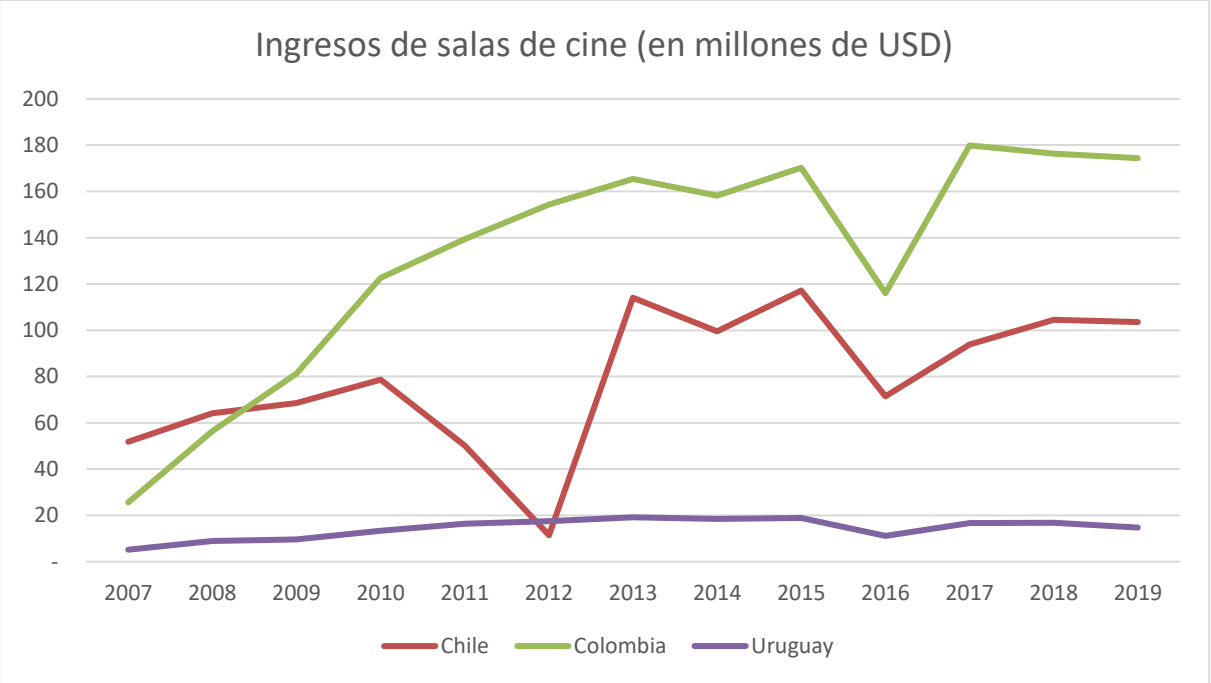

Tabla 8
Fuente: Box office mojo

El anterior gráfico (Tabla 8) muestra el comportamiento de los ingresos de salas de cine desde 2007, detectándose, a pesar de ciertas caídas en periodos específicos debido a coyunturas económicas, políticas y sociales, un incremento exponencial en los ingresos en taquillas entre el 2007 y el 2019 en los tres países: así, en Chile los ingresos de las salas aumentan un 99,8% pasando de 51.8 a 103.5 millones de USD; en Uruguay el aumento es de un 186% al pasar de 5,1 a 14,7 millones de USD; mientras que el aumento más espectacular se produce en Colombia, que pasa de 25,6 a 174.4 millones de USD, lo que representan un 581% en porcentaje.

[14] Página web Agadu

ii. Producción cinematográfica

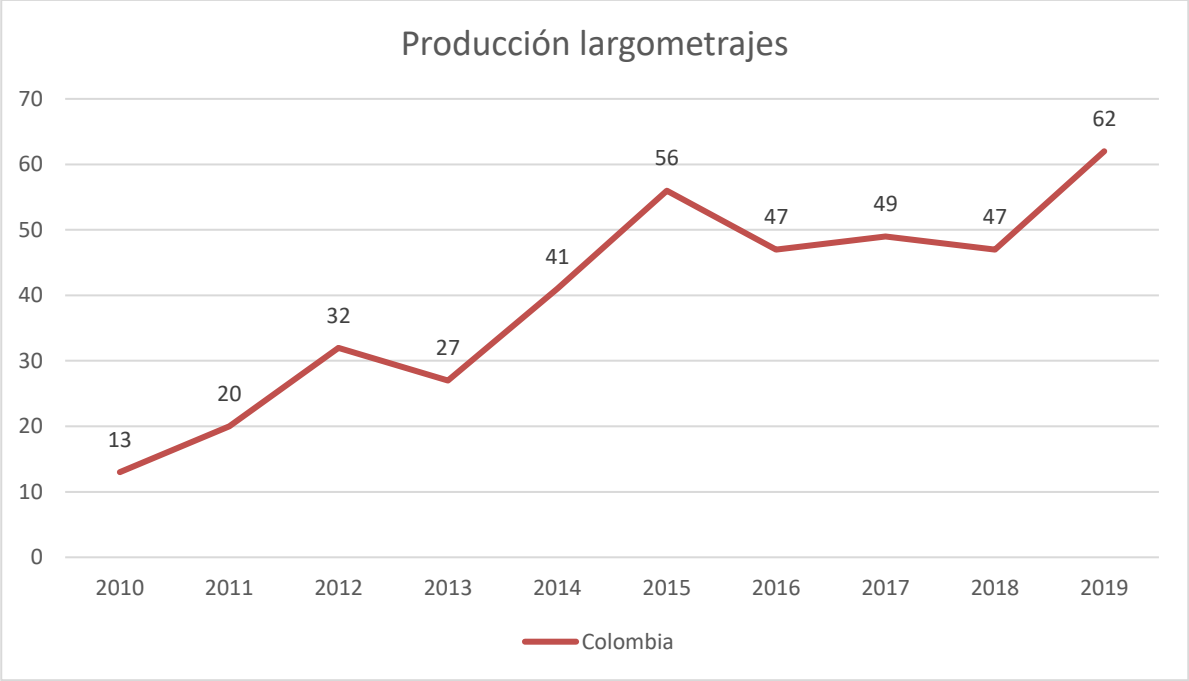

Tabla 9
Fuente: Histórico Producto Nacional. Ministerio de Cultura, Cinematografía. Estadísticas del sector

Los datos de producción cinematográfica en Colombia (Tabla 9) también son un índice de la fortaleza de la industria audiovisual en este país que aumentó la producción cinematográfica nacional de 13 a 62 largometrajes por año en el mismo periodo, lo que representa un crecimiento del 377% en 9 años.

iii. Películas nacionales estrenadas

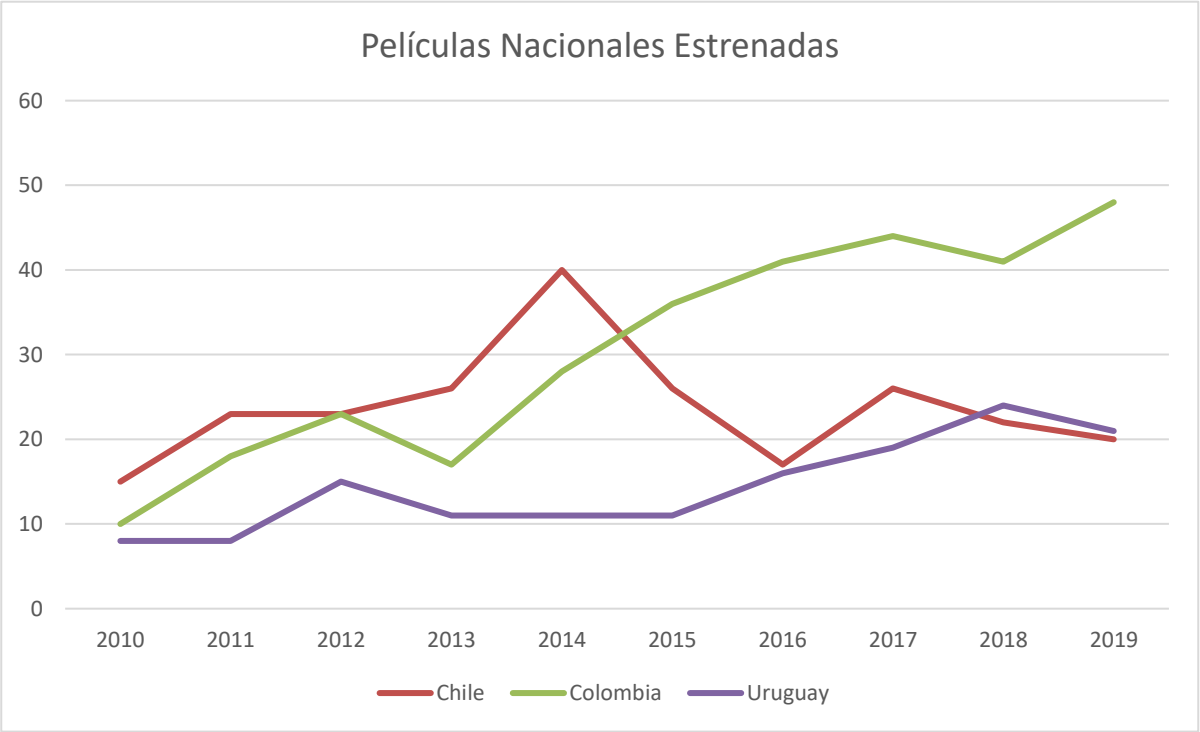

Tabla 10
Fuente:
Chile, datos 2010-2015 - Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica
Chile, datos 2015-2019: Statista
Colombia - Cámara Colombiana de Informática y Telecomunicaciones CCIT. Producción de contenido audiovisual en Colombia. Pag 39.
Uruguay - ICAU Dirección del cine y Audiovisual Nacional. Memoria Institucional 2019

El estreno de películas nacionales (Tabla 10) ha experimentado también aumentos significativos entre el 2010 y 2019, con Chile que llegó a estrenar hasta 40 películas nacionales en 2014, aunque los estrenos descendieron hasta llegar a estabilizarse a partir de 2016. En Uruguay se observa un aumento constante de estrenos, pasando de 8 a 21 películas de producción nacional estrenadas, un 163%. Colombia en cambio casi cuatriplicó los estrenos pasando de 10 a 48 películas (con un 380% de aumento).

iv. Exportación de obras AV

Los datos de exportación de producto audiovisual chileno y colombiano también siguen la tendencia indicada. Chile ha participado en diversas coproducciones de renombre internacional: así, el largometraje "Spencer" (2021 Chile, Reino Unido, Estados Unidos y Alemania), dirigida por Pablo Larraín, recaudó en taquilla $19.815.446 USD a nivel mundial y fue emitida en más de 50 países[15]. Larraín ha también dirigido las coproducciones "Jackie" (2016, Chile, Estados Unidos, Francia), que recaudó $29.777.777 USD en más de 30 países[16] y "No" (2012), la cual recibió $7.699.095 USD provenientes de 24 países[17].

Cabe destacar también los largometrajes "Gloria" (2013), que recaudó $6.461.559 USD en 18 países[18]; y "Una Mujer Fantástica" (2017), cuyas recaudaciones fueron de $3.839.364 USD en 18 países[19]; ambas películas escritas y dirigidas por Sebastián Lelio, socio de la entidad ATN.

Colombia se ha constituido como un importante exportador de obras audiovisuales, dentro de las cuales se destacan los seriados para TV y telenovelas que, tras alcanzar un gran éxito en el mercado nacional, han sido dobladas a diferentes idiomas y adaptadas para el mercado internacional.

Tras el éxito de la telenovela "Café con aroma de mujer" (1994) escrita y dirigida por los colombianos Fernando Gaitán y Pepe Sánchez, se realizaron dos adaptaciones en México (2001 y 2007) y otra en Colombia (2021)[20], la cual se estrenó en Netflix en 2021 y, tan sólo dos semanas después de su estreno, se posicionó en el top 10 de las producciones más vistas en la plataforma en 23 países. Este posicionamiento no sólo se dio en países de Latinoamérica, sino también en mercados europeos como España, Suiza y Noruega; así como también en Nigeria.[21]

Por su parte, la telenovela "Yo Soy Betty, la fea" (1999), escrita por Fernando Gaitán y dirigida por Mario Ribero, ambos autores colombianos, fue transmitida en 180 países, doblada a más de 25 idiomas, con 28 adaptaciones internacionales e incluso fue convertida en la seria de dibujos animados "Betty toons". En el 2010 la producción colombiana recibió el premio Guinness por ser la novela más exitosa en la historia de la televisión[22]. En 2019 la telenovela entró al catálogo de Netflix para Latinoamérica en donde permaneció en el top 10 durante más de 30 semanas.[23]

La serie colombiana "La Reina del Flow" (T1 2018, T2 2021) se ha mantenido en el top 10 de Netflix durante 14 semanas en diferentes países de Latinoamérica. En el mercado europeo la serie ha conservado un lugar en el top 10 de países como Bélgica, España, Francia, Italia, Luxemburgo, Malta, Portugal, Suiza; así como también en Estados Unidos.[24]

[15] https://www.boxofficemojo.com/title/tt12536294/?ref_=bo_se_r_1
[16] https://www.boxofficemojo.com/title/tt1619029/?ref_=bo_se_r_1
[17] https://www.boxofficemojo.com/title/tt2059255/?ref_=bo_tt_tab#tabs
[18] https://www.boxofficemojo.com/title/tt2425486/?ref_=bo_tt_tab#tabs
[19] https://www.boxofficemojo.com/title/tt5639354/?ref_=bo_tt_tab#tabs
[20] https://peopleenespanol.com/telenovelas/cafe-con-aroma-de-mujer-diferentes-versiones-telenovela/
[21] 'Café con aroma de mujer' de RCN lidera los listados de Netflix en más de 20 países
[22] https://www.nacion.com/viva/television/yo-soy-betty-la-fea-datos-curiosos-que-quizas-no/KWTD5Q7J4VED5L4T3L6LA35BZY/story/
[23] https://flixpatrol.com/title/yo-soy-betty-la-fea/top10/
[24] https://flixpatrol.com/title/the-queen-of-flow/top10/

v. Ingresos televisión por suscripción

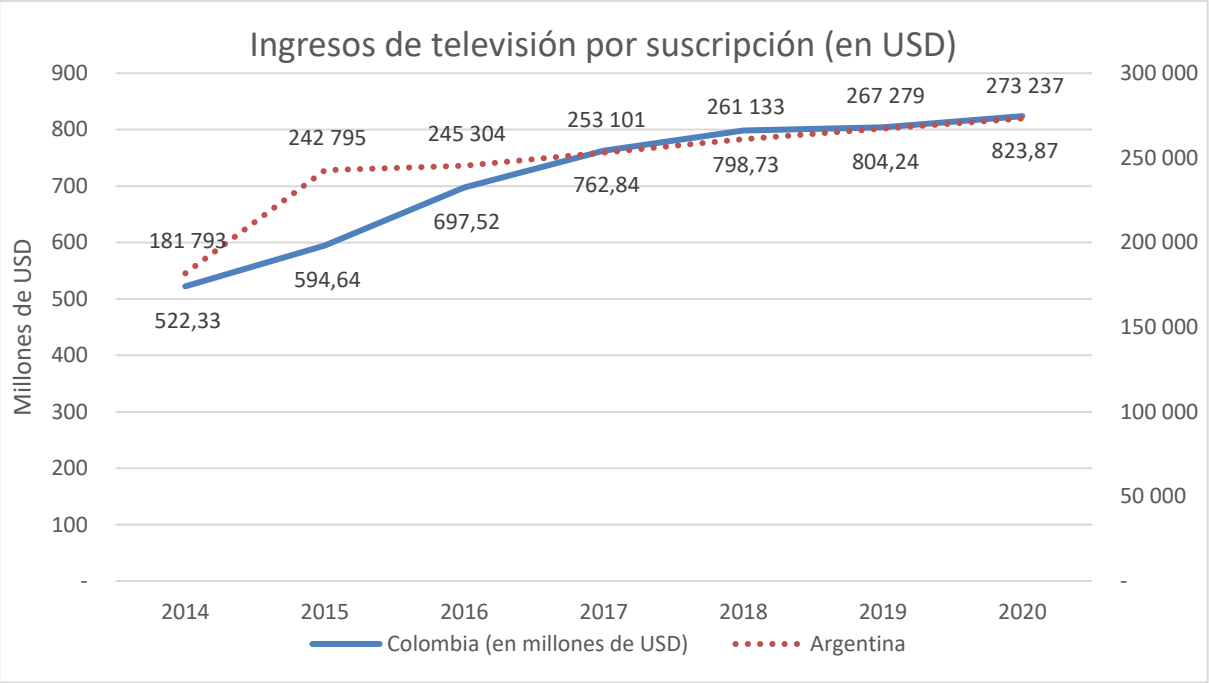

Tabla 11
Fuente:
Argentina: Ente Nacional de Comunicaciones ENACOM
Colombia: Comisión de Regulación de Comunicaciones de la República de Colombia

Los ingresos de la televisión por suscripción muestran una tendencia ascendente durante los últimos 6 años. Argentina aumentó sus ingresos en un 50% mientras que Colombia en un 58%

IV. EL ÉXITO DE LAS PLATAFORMAS DE VIDEO ON DEMAND COMO REFERENCIA ESENCIAL PARA EL FUTURO DE LA RECAUDACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR EN LATINOAMÉRICA

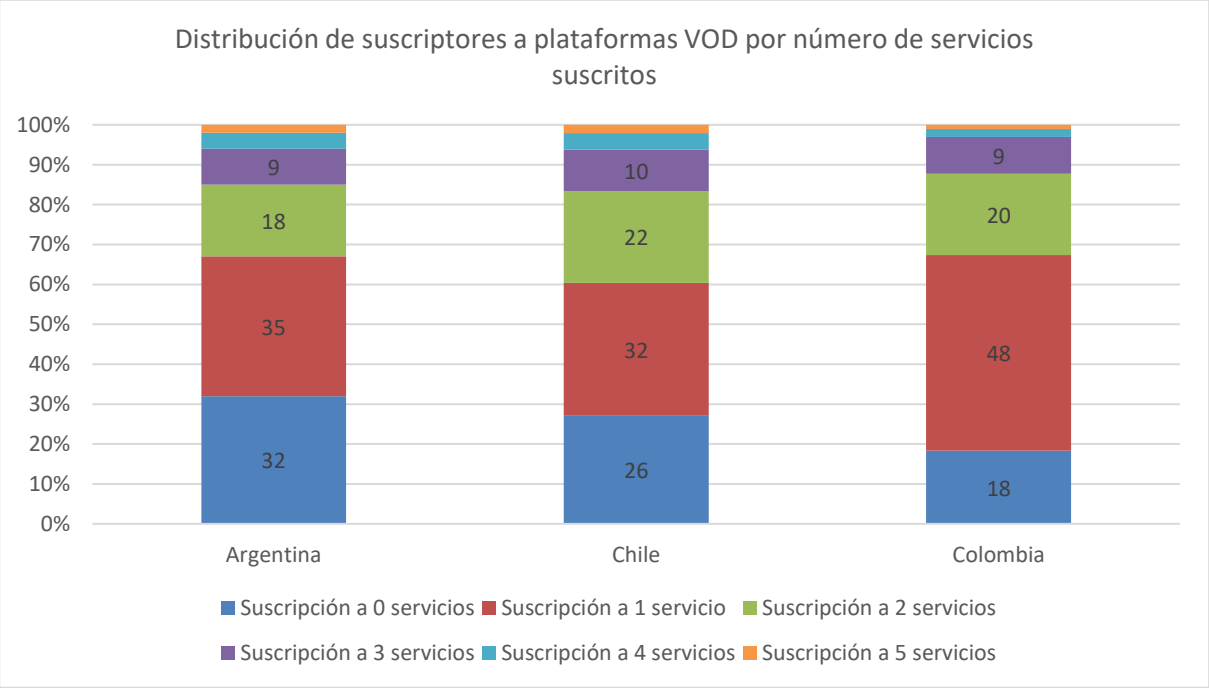

Tabla 12
Fuente: Statista

En 2020, el 68% de la población en Argentina, el 74% en Chile y el 82% en el caso de Colombia, estaba suscrito a por lo menos un servicio VOD, lo que demuestra la fuerte penetración de estas plataformas en los mercados latinoamericanos.

Adicionalmente, según el siguiente gráfico (Tabla 13) se prevé que entre 2019 y 2026 el número de suscripciones a servicios SVOD en América Latina aumente exponencialmente de 42,15 a 116 millones, lo que representaría un crecimiento del 175% en tan sólo 7 años. En Colombia se estima que entre 2019 y 2025 el número de suscripciones a servicios SVOD habrá aumentado en un 157%, de 2,85 a 7,32 millones de suscripciones; en el caso de Argentina se estima un crecimiento del 122%, pasando de 3,9 a 8,57 millones de suscripciones[25]. Estas cifras evidencian la importancia de desarrollar sistemas de licencia eficaces para este canal de explotación emergente, dada la proliferación de las plataformas digitales en la región.

Además, tal y como se ha descrito en el apartado anterior (Exportación de obras AV), resulta innegable el éxito de las series de televisión nacionales en las plataformas digitales. Todo ello demuestra aún más la necesidad de asegurar una pronta implantación de los derechos de remuneración establecidos en las leyes nacionales, para garantizar que los autores de las obras audiovisuales, cuya contribución al éxito comercial de las plataformas VOD es evidente, también se beneficien del éxito comercial de sus obras.

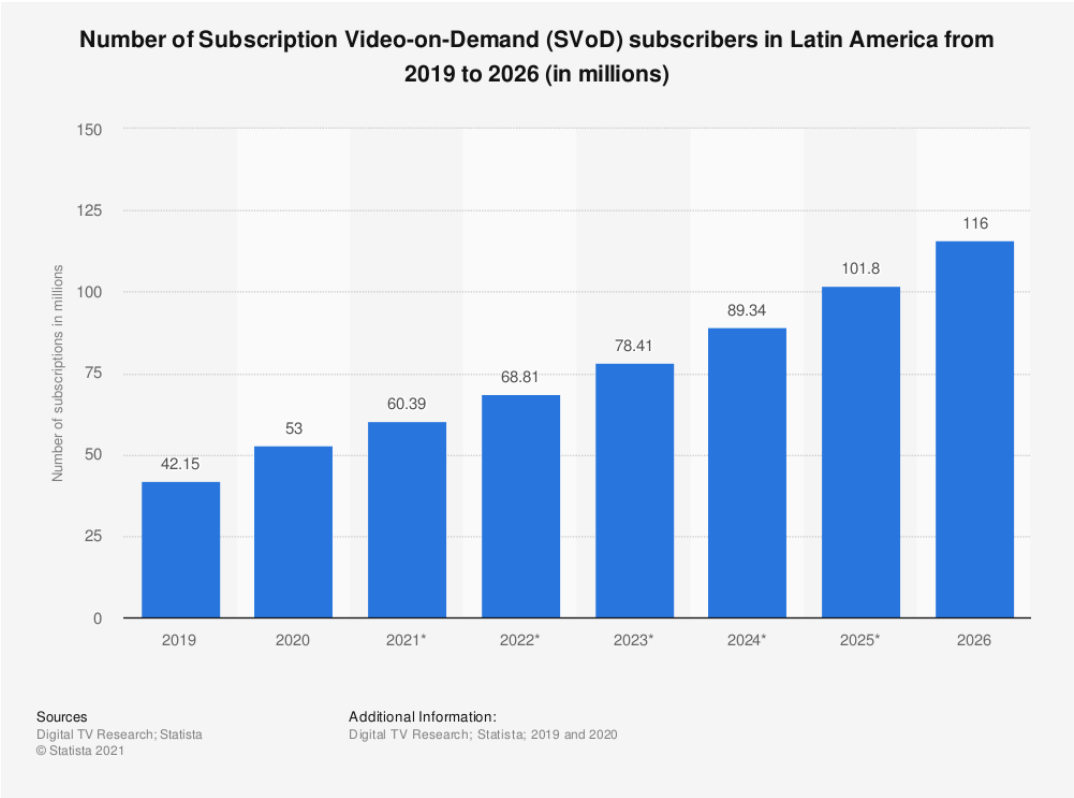

Tabla 13
Fuente: Statista

V. CONCLUSIÓN

Como ha quedado evidenciado en este informe que abarca cinco países de América Latina, son innegables los beneficios mutuos que genera un sistema jurídico de reconocimiento de un derecho de remuneración proporcional e irrenunciable en favor de los creadores audiovisuales. A los autores los beneficia directamente ya que perciben ingresos por derechos de autor que son recaudados y distribuidos con base en un sistema de gestión colectiva obligatoria; mientras que la industria local audiovisual se ve igualmente fortalecida mediante una mayor producción de calidad, que genera ingresos para el sector, puestos de trabajo e ingresos tributarios que benefician a la economía nacional.

Pero los beneficios no acaban ahí, pues es habitual que las sociedades de gestión colectiva (y por ende los autores miembros) destinen un porcentaje de la recaudación para fines sociales y culturales que beneficien a sus afiliados. En este sentido, todas las entidades de gestión colectiva de los países objeto del presente estudio tuvieron un rol clave durante la crisis del sector audiovisual vivida durante la pandemia del COVID-19. Las entidades de gestión argentinas, ARGENTORES y DAC, destinaron fondos para financiar proyectos de apoyo a sus miembros, tales como entregas de anticipos de derechos a sus miembros y adelantos de pagos de asistencia social como subsidios complementarios a la pensión, planes de seguros de salud, subsidios especiales, y subsidios no reembolsables para autores que reciben bajos ingresos por pago de derechos de autor.

[25] https://www.statista.com/statistics/1169407/number-subscription-video-on-demand-subscriptions-argentina/

También las entidades colombianas, DASC y REDES utilizaron los fondos de asistencia social para cubrir una parte de los aportes a salud y pensión de los miembros de la sociedad, y dieron anticipos de recaudación a sus miembros en situación de precariedad. Por su parte ATN impulsó, conjuntamente con otras organizaciones culturales, una iniciativa para incorporar a los creadores, artistas y trabajadores culturales en las medidas de apoyo económico durante la Pandemia, y también AGADU para ayudar a sus miembros, especialmente aquellos en franja etaria de riesgo.

La materialización del derecho de remuneración de los autores audiovisuales en América Latina -en sus vertientes normativa y económica – ha sido el producto de una trabajo coordinado en la región, en el que las sociedades de mayor tradición como ARGENTORES y DAC han tenido un rol preponderante. En el aspecto normativo, la campaña ha implicado la elaboración, presentación y defensa de proyectos que luego se han aprobado como leyes especiales que consagran el derecho de remuneración en países como Chile, Colombia y Uruguay, al tiempo que se ha impulsado también la creación de nuevas entidades de creadores audiovisuales en Colombia, Brasil, y más recientemente en Panamá.

Al igual que en otras regiones del mundo, un sistema sólido de gestión colectiva de derechos de remuneración basado en una participación proporcional sobre los ingresos de explotación de los usuarios, resultó esencial para ayudar a la comunidad autoral durante la crisis generada por la pandemia del Covid-19, recordando así uno de los principios esenciales de la gestión colectiva y los derechos de autor, que no es otro que la solidaridad entre los autores.