

**Modelo de gestión en línea de derechos de autor y conexos para músicos  
emprendedores.**

**JUAN GUILLERMO FRANCO SEPULVEDA**

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA**

**ESCUELA DE DERECHO**

**FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLITICAS**

**MEDELLIN**

**2020**

**Modelo de gestión en línea de derechos de autor y conexos para músicos  
emprendedores.**

**JUAN GUILLERMO FRANCO SEPULVEDA**

**Asesor**

**MARIA ALEJANDRA ECHAVARRIA**

**Ph.D.**

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA**

**ESCUELA DE DERECHO**

**FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLITICAS**

**MEDELLIN**

**2020**

*A la memoria de mi padre*

*En honor a mi madre y mi abuela*

## Contenido

Introducción.....	5
Resumen.....	7
1. Los derechos de autor.....	8
1.1 Los derechos morales de autor.....	9
1.2 Los derechos patrimoniales de autor.....	13
1.3 Titulares del derecho de autor.....	16
1.4 Los derechos conexos.....	21
2. Gestión de los derechos de autor en Colombia.....	23
2.1 Gestión individual de los derechos patrimoniales de autor.....	25
2.2 Gestión colectiva de los derechos patrimoniales de autor.....	26
2.3 Gestión colectiva de los derechos de autor en línea.....	29
2.3.1 Licencias <i>Copyleft</i> .....	31
2.3.2 Licencias <i>Copyright</i> .....	31
2.3.3 Creative Commons.....	32
2.3.4 Licencia <i>Coloriuris</i> .....	34
2.3.5 Licencia de Arte Libre. LAL.....	35
3. Modelos de Negocio.....	35
3.1 Modelos de negocio desarrollados.....	36
3.1.1. La industria alrededor de la obra.....	36
3.1.2 La era de la radiodifusión.....	38
3.1.3 La verdadera dinamización del negocio musical.....	41
3.1.4 La creación de contenido digital. De átomos a bytes.....	43
3.2 Modelos de negocio en desarrollo para los músicos emprendedores.....	44
3.2.1 La posición dominante en la industria de la música.....	45
3.2.2 La economía naranja o economía creativa.....	48
3.2.3 La era de la autogestión.....	48
4. Propuesta.....	51
CONCLUSIONES.....	56
LISTA DE REFERENCIA.....	58
BIBLIOGRAFIA RELACIONADA.....	61

## Introducción.

El mundo de las ideas y de las producciones intelectuales hace parte de una esfera del ser humano que es tan importante como su dignidad y su vida. Los derechos de autor se encargan de salvaguardar esta esfera en dos ámbitos, moral y económico en lo que tiene que ver con autores, intérpretes y ejecutantes. Actualmente en Colombia se utiliza un sistema de ventanilla única donde se realizan los cobros y se generan las liquidaciones para el uso de las obras protegidas por las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor. Trataremos de analizar la posibilidad que nos da la gestión colectiva de derechos de autor para lograr una eficiente recolección de datos que permitan documentar cada movimiento o transacción que se realice sobre una obra determinada y en línea o a través de internet.

A pesar del modelo tradicional utilizado mundialmente, se han encontrado varios limitantes en cuanto a la regulación del uso de las obras en internet como lo son la multiterritorialidad debido a las diferencias entre las legislaciones de los países. También, hay vacíos normativos en cuanto a los deberes que el Estado tiene para con los particulares, los cuales pueden ser abarcados por las funciones que tienen las sociedades de gestión colectiva, generando un poco más de equidad en el mercado y unas condiciones de vida más homogéneas para artistas, intérpretes y ejecutantes; es por esto que es importante tener una gestión y administración de los derechos patrimoniales de autor, más eficiente y accesible para el asociado. Estas razones nos vemos llevan a preguntarnos si un modelo de gestión en línea de derechos de autor y conexos podría ser más útil al momento de realizar la administración y la gestión de un repertorio de obras determinado.

Para resolver dicho cuestionamiento se acudió al derecho comparado en aras de lograr un acercamiento con diferentes legislaciones y diversas formas de solucionar estos problemas a nivel global. Además, acudimos a la opinión de la

Jurisprudencia Colombiana para ilustrar lo importantes que son derechos de autor para el individuo y para la ley misma, permitiéndonos analizar diferentes ámbitos de protección de las obras que son resultado del intelecto humano permitiendo la posibilidad de darles un valor monetario. También, acudimos a la ayuda de otras ciencias, como la ingeniería de sistemas, para encontrar una respuesta técnica a dicha pregunta y viabilizar una solución eficaz y en línea.

Desarrollaremos esta investigación inicialmente analizando la importancia de los derechos de autor y derechos conexos además de sus titulares y la manera de gestionarlos, bien sea de manera colectiva o individual. Veremos también que la gestión de derechos de autor en línea es una alternativa muy usada a nivel mundial para limitar los usos de las obras publicadas por este medio. Además, veremos cómo los modelos de negocio más desarrollados deben adaptarse a los cambios tecnológicos que están creando los músicos emprendedores como forma de autogestión de sus obras.

La importancia que tiene la creación de nuevas formas de gestión de los derechos de autor radica en la constante y rápida evolución de nuestra era, y el dinamismo del derecho debe hacer parte de las nuevas formas de explotación económica que trae consecuentemente el desarrollo tecnológico. La posibilidad de agrupar las obras de manera digital y manejarlas por medio de un sistema de soporte de operaciones, permite generar un sin número de órdenes que ayudan a administrar y gestionar en tiempo real y de manera multiterritorial los recursos obtenidos. Es por esto que de una manera eficiente se pueden

## Resumen.

La gestión en línea de derechos de autor y conexos para el uso de las obras publicadas, permite la correcta y eficiente administración de los recursos económicos percibidos de la explotación económica de dichas obras. La falta de regulación, la inadecuada repartición de las regalías, la segmentación del mercado y la posición dominante de algunas sociedades de gestión colectiva han provocado serias inequidades en el sector de la música en Colombia. Es por esto que la gestión en línea de los derechos patrimoniales de autor puede ser una alternativa eficiente, accesible y multiterritorial. Para lograr esto podemos ayudarnos de una base de datos de objetos digitales y un sistema de soporte de operaciones que acompañado de órdenes específicas, puedan de una manera transparente y ágil ayudar en la gestión de las obras protegidas. Creemos que una administración adecuada de las regalías producidas por dichas obras ayudaría a incrementar exponencialmente la producción intelectual de la región. Además afianzaría el modelo de negocio generando un mercado o industria, más justos y equitativos, alrededor del arte.

**Palabras clave:** Derechos de autor, Sociedades de Gestión Colectiva, Gestión en línea de derechos de Autor.

## 1. Los derechos de autor

El derecho de autor es un derecho personal que ostentan los creadores de una obra originaria frente a los terceros bien sea de manera patrimonial o extramatrimonial o ambos (Antequera, Ricardo. 2007). Inicialmente el Código Civil Colombiano en su artículo 671 habla de “las producciones del talento o del ingenio [...]”. Estamos entonces frente a un bien económicamente reconocido ya que lo que no provenga de la naturaleza puede ser producto del intelecto humano, por ejemplo, los inventos necesariamente deben surgir a partir de una idea. Por lo tanto, los derechos de autor permiten proteger moralmente las obras del intelecto humano y, por otro lado, explotar económicamente dichas obras.

Es el derecho que se ejerce sobre las creaciones científicas, literarias y artísticas, tales como programas de computador y bases de datos, siempre y cuando se plasmen mediante un lenguaje o una representación externa, cualquiera sea el modo o forma de expresión. Los derechos conexos se aplican sobre las interpretaciones o ejecuciones hechas por los artistas intérpretes o ejecutantes y sobre las emisiones y transmisiones de radio y televisión y sobre los fonogramas, tales como las producciones discográficas. Además, los derechos de autor nacen con la creación de la obra y no se necesita ningún reconocimiento administrativo. (Ley 23, 1982).

Además, el derecho de autor protege como obras independientes las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones, sin perjuicio de los derechos de autor de las obras originales. (Artículo 5, Ley 23, 1982).

En Colombia los derechos de autor se encuentran regulados principalmente por la Ley 23 de 1982 “ley de derechos de autor” y la Decisión Andina 351 de 1993, sin embargo, la legislación colombiana, a lo largo de sus últimos 50 años, ha generado varios compilados normativos que han marcado pautas para la

protección de los derechos morales de autor y la explotación de derechos patrimoniales sobre obras publicadas. También es de aclarar que la tutela de dichos derechos no se limita al fuero privado o comercial, ya que el Código Penal colombiano en sus artículos 270, 271 y 272 establece varias conductas típicas para evitar la vulneración de los derechos morales y patrimoniales de autor y de los derechos conexos.

### 1.1 Los derechos morales de autor

Los derechos morales facultan al autor para reivindicar en todo tiempo la paternidad de la obra, oponerse a toda deformación que demerite su creación, publicarla o conservarla inédita, modificarla y a retirarla de circulación; estos derechos se caracterizan por ser intransferibles, irrenunciables e imprescriptibles. (Varela, Andrés. Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2017).

Al hablar de derechos morales de autor estamos haciendo referencia a una teoría dualista que indica por un lado que los derechos de autor son de carácter fundamental en cuanto a la facultad creadora del hombre, la posibilidad de expresar ideas o sentimientos de forma particular, su capacidad de invención, su ingenio y en general todas las formas de manifestación del espíritu, son prerrogativas inherentes a la condición racional propia de la naturaleza humana, y a la dimensión libre que de ella se deriva. “Por tal razón, los derechos morales de autor, deben ser protegidos como derechos que emanan de la misma condición del hombre”. (Corte Constitucional Colombiana, Sentencia C-155 de 1998).

Por su parte, la Constitución Política de Colombia en su artículo 61 brinda carácter constitucional a la protección de la propiedad intelectual, si bien, ésta, no es un derecho fundamental, las normas de los derechos de autor y los derechos morales de autor hacen parte del bloque de constitucionalidad como así lo indica también el artículo 93 de la Carta Política. Por lo tanto, la decisión 351 de 1993, expedida por la comisión del Acuerdo de Cartagena que contiene el régimen

común de derechos de autor y conexos, al hacer parte del bloque de normas primarias, se brinda un carácter de fundamental, pero es de aclarar que solo lo relacionado con los derechos morales de autor. (Const, 1991).

Esto también lo indica la sentencia de Constitucionalidad C-53 de 2001 refiriéndose al carácter social de los derechos de autor. “Los derechos de autor se reputan de interés social y son preferentes a los de los intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, y en caso de conflicto primarán los derechos de autor”.

Además, teniendo en cuenta lo dispuesto en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982, con respecto a las demás prerrogativas que tienen los derechos morales de autor y se refiere:

“los autores, tienen un derecho perpetuo, inalienable e irrenunciable para:

- Reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra y, en especial, para que se indique su nombre o seudónimo cuando se realice cualquiera de los actos mencionados en el artículo 12 de esta ley;
- Oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra, cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por éstos;
- A conservar su obra inédita o anónima hasta su fallecimiento, o después de él cuando así lo ordenase por disposición testamentaria;
- A modificarla, antes o después de su publicación;
- A retirarla de la circulación o suspender cualquier forma de utilización aunque ella hubiese sido previamente autorizada.
- Exigir que se respete su voluntad de mantener la obra anónima o seudónima mientras ésta no pertenezca el patrimonio cultural común.”

No obstante, la existencia de estos derechos para el autor de la obra, la Ley establece una serie de limitaciones y excepciones al derecho de autor con el objetivo de balancear los derechos de los creadores, por una parte, y de la sociedad toda, por otra, que está interesada en hacer uso de las obras literarias, artísticas y científicas. Dentro de estas excepciones el derecho de autor se encuentra en términos generales la reproducción de la obra, en determinados casos especiales, por ejemplo, para su uso exclusivamente personal, privado y no comercial. La abogada argentina Delia Lipszyc indica además que los derechos morales son esenciales, porque son el mínimo de derechos exigibles en función del acto de creación de una obra. (Lipszyc, 1993).

A su vez, el Convenio de Berna en 1886, reconoce y regula los derechos morales de autor en su artículo 6bis, en el que afirma:

- “1. Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.
1. Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo 1) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo 1 anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor.”

Según Antequera, Ricardo (2007) los derechos morales tienen algunas características particulares diferentes de los derechos patrimoniales. Entre estas particularidades se destaca que los derechos morales son inalienables: independientemente de que los derechohabientes hagan contratos, transferencias o cesiones de los derechos patrimoniales, los derechos morales no se pueden alienar; irrenunciables; inextinguibles: los derechos morales son o inembargables, e; imprescriptibles, es decir, no se adquieren por compra ni usurpación ni se pierden por prescripción de plazos. Algunos derechos morales son transferibles por herencia, en cuyo caso los rige el mismo plazo de tiempo que a los derechos patrimoniales.

Los programas informáticos constituyen un buen ejemplo de categoría de obra que no figura en la lista del Convenio de Berna pero que actualmente puede considerarse una producción en los campos literario, científico y artístico en el sentido de lo estipulado en el artículo 2. Cabe señalar que los programas informáticos gozan de protección con arreglo a la normativa de derecho de autor de varios países, así como en virtud del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT, 1996). Los programas informáticos son conjuntos de instrucciones que controlan el funcionamiento de una computadora para que pueda realizar una tarea específica, como el almacenamiento y la consulta de información (OMPI, 2016; Artículo 4, Decisión Andina 351).

La Corte Constitucional colombiana se refiere a la expresión “soporte lógico” como el equivalente para el anglicismo “software” y quien sobre la misma, la tratadista argentina Delia Lypszyc ha dicho que ella equivale a la expresión “programas de ordenador” y que la decisión 351 en su artículo 3 hace una definición que es la “expresión de un conjunto de instrucciones mediante palabras, códigos o planes o en cualquier otra forma que, al ser incorporados en un dispositivo de lectura automática es capaz de hacer que un ordenador ejecute determinada tarea u obtenga determinado resultado”.

## 1.2 Los derechos patrimoniales de autor

En anteriores páginas indicamos por qué los derechos morales de autor son considerados derechos fundamentales, los derechos patrimoniales de autor, por su parte, son derechos subjetivos. Desde un punto de vista técnico jurídico, (Castán Tobeñas, 2007) indica que el derecho subjetivo es el poder reconocido a una persona por el ordenamiento jurídico con significado unitario e independiente, quedando a su arbitrio la posibilidad de su ejercicio y defensa. Además, Federico De Castro (2008) los conceptúa como determinada situación de poder concreto concedida sobre cierta realidad social a una persona como miembro activo de la comunidad jurídica, a cuyo arbitrio confía su ejercicio y defensa.

El sujeto titular del derecho subjetivo es la persona que ostenta el poder jurídico. Aunque es necesario que el derecho subjetivo esté atribuido a una persona que exista, es posible que el sujeto esté transitoriamente indeterminado. Por tanto, el derecho subjetivo debe tener un titular (De Castro, 2008).

En cuanto a su objeto, los derechos subjetivos se ejercen sobre las cosas materiales y sobre todas aquellas realidades sobre las que, de alguna forma, es posible tener un poder jurídico. Así, puede proyectarse sobre cualidad de la persona como el estado civil, productos del intelecto humano derecho de autor; conducta de los demás, derecho de crédito; participación en entidades de las que se es miembro, derecho de asociación. (Castán, 2007).

En cuanto a su contenido, los derechos subjetivos en sentido positivo dan las facultades para poder ejercer la titularidad de dichos derechos sobre una cosa. Desde un aspecto negativo, es la posibilidad de exigir de los demás una conducta negativa o que no violen sus derechos. Hay un tercer aspecto, que alude a la posibilidad de proteger el derecho subjetivo mediante las oportunas acciones (demanda judicial en defensa del derecho subjetivo, distinta según cuál sea el derecho subjetivo defendido) y excepciones (contestación u oposición la acción

del demandante que nos reclama su derecho subjetivo, haciendo valer el nuestro). (Castán, 2007).

Los derechos patrimoniales de autor otorgan a su titular o titulares unas prerrogativas que trae la ley 23 de 1982 en su artículo 12, tales como reproducir la obra, efectuar traducciones, adaptaciones, arreglos o cualquier transformación de la obra y comunicar la obra al público mediante la representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio. (Ley 23, 1982). Cabe recordar que los titulares de los derechos patrimoniales de autor de las obras que se generen dentro de contratos de trabajo y de prestación de servicios serán los empleadores y harán parte del patrimonio de la empresa. (Decisión Andina 351, 1993).

Dentro del compilado normativo de la Decisión Andina 351 de 1993 se establece en el artículo 4 que la que tutela del derecho de autor recae sobre todas las obras literarias, artísticas y científicas que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocer, entre estas obras se encuentran:

“Obras musicales: Creación que abarca toda clase de combinaciones de sonidos (composición) con o sin texto (letra).

Fonograma: Toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una representación o ejecución o de otros sonidos. Las grabaciones gramofónicas y magnetofónicas se consideran copias de fonogramas.

Obras artísticas: Creación artística cuya finalidad apela al sentido estético de la persona que la contempla, como las pinturas, dibujos, grabados y litografías.

Obras literarias: Se refiere a la forma en la cual se expresan ideas, plasmadas o susceptibles de serlo en un escrito tangible o en cualquier tipo de soporte, como libro, folleto y otros escritos; las conferencias,

alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza, en esta categoría también se encuentran las obras con carácter científico.

Obra audiovisual: Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y de sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene.

Programa de ordenador o software: Expresión de un conjunto de instrucciones mediante palabras, códigos, planes o en cualquier otra forma que, al ser incorporadas en un dispositivo de lectura automatizada, es capaz de hacer que un ordenador -un aparato electrónico o similar capaz de elaborar informaciones-, ejecute determinada tarea u obtenga determinado resultado. El programa de ordenador comprende también la documentación técnica y los manuales de uso.”

“Bases de datos: Las bases de datos son protegidas siempre que la selección o disposición de las materias constituyan una creación intelectual. La protección concedida no se hará extensiva a los datos o información compilados, pero no afectará los derechos que pudieran subsistir sobre las obras o materiales que la conforman.” (Artículo 25. Decisión Andina 351, 1993).

La protección por derecho de autor no tiene una vigencia indefinida. En las leyes de derecho de autor se establece un plazo durante el cual los derechos del titular están vigentes y pueden explotarse. Dicho termino inicia con la creación de la obra o, como se contempla en algunas legislaciones, en cuanto quede plasmada, o "fijada", en formato tangible. (OMPI, 2016). Por lo general, la protección sigue surtiendo efecto durante cierto tiempo una vez fallecido el autor. La finalidad de esa disposición es velar por que los herederos del autor puedan

beneficiarse económicamente de la explotación de la obra, incluso después de la muerte de este último. En algunos países, los derechos morales siguen vigentes a perpetuidad, una vez vencido el plazo de los derechos patrimoniales. En los Estados parte en el Convenio de Berna y en algunos otros países, el plazo de protección establecido en las leyes nacionales se extiende, por lo general, durante la vida del autor y durante un mínimo de 50 años contados a partir de su muerte. En algunos países se observa la tendencia a ampliar el plazo del derecho de autor, como en Colombia, otorgándole donde se otorga una vigencia de 80 años contados a partir de la fecha después del fallecimiento del autor, por regla general. En el Convenio de Berna y en muchas leyes nacionales se establecen asimismo plazos de protección en lo que respecta a obras como las obras anónimas, póstumas y cinematográficas, respecto de las cuales no es posible fijar la vigencia en función de la vida de un autor individual. Las obras que dejan de estar sujetas a la protección por derecho de autor pasan a formar parte del dominio público. (OMPI, 2016; Convenio de Berna, 1886).

### 1.3 Titulares del derecho de autor.

Por lo general, se entiende que el titular del derecho de autor sobre una obra es, por lo menos en los primeros momentos del nacimiento de la misma, el creador de la obra, es decir, el autor. Sin embargo, ese no es siempre el caso. En el artículo 14bis del Convenio de Berna, por ejemplo, se estipulan normas para la determinación de la titularidad inicial de los derechos sobre las obras cinematográficas.

No obstante, como ya se ha observado, en general los derechos morales se atribuyen al individuo que es autor de la obra, sea quien sea el titular de los derechos patrimoniales sobre la misma. Por su parte, los derechos patrimoniales sobre las obras se pueden ceder por medio de un contrato civil y en este caso el titular de la obra sería el cesionario, pero nunca se trasladarán los derechos

morales por medio de la cesión. Los autores pueden ceder los derechos patrimoniales sobre sus obras a individuos o empresas que tengan mayores posibilidades de comercializar las obras y ello, a cambio de una remuneración económica de acuerdo al uso de la obra que se llama regalía.

Por su parte, la negociación de los derechos patrimoniales de autor puede realizarse de dos formas: por medio de una cesión o por medio de una licencia. Ceder es pasar una cosa del pecunio de una persona al de otra, es el traspaso de un derecho de propiedad. En virtud de una cesión, el titular de los derechos cede el derecho a autorizar o prohibir determinados actos contemplados por uno, varios o todos los derechos que le hayan sido atribuidos en virtud de su titularidad del derecho de autor. Por ende, la persona a la que ha sido cedido el derecho pasa a ser el nuevo propietario o titular del derecho patrimonial de autor, esto según el artículo 183 de la Ley 23 de 1982, modificado por el artículo 30 de la Ley 1450 de 2011, que además indica que el contrato de Cesión tendrá como condición de validez que sea escrito y como condición de oponibilidad y publicidad deberán ser inscritos en la Dirección Nacional de Derecho de Autor, para el caso de Colombia.

Por eso es bueno entrar a analizar los diferentes tipos de titulares que pueden presentar las obras. Según la teoría del *Copyright*, el enfoque de este tipo de protección es el resultado de la obra como tal sin importar el autor, por lo tanto hay una diferenciación entre titularidad y autoría. Así mismo, existe una diferencia entre los titulares teniendo unos originarios y otros derivados. (*U.S Copyright Law*, 2016).

El autor es el creador de la obra, debe ser una persona natural o física, debido a la atribución de carácter fundamental del derecho moral, no pueden este tipo de derechos estar en cabeza de una persona jurídica, sin embargo como entraremos a analizar, el legislador realiza una ficción legal para que pueda ser considerado como autor originario y no derivado. El creador es quien participa en todo el proceso creativo de la obra, la desarrolla, la ejecuta, tal como lo explica Bertrand:

"Una persona jurídica nunca puede ser un" autor "o incluso un" coautor "de una obra en el sentido de los derechos de autor porque no es susceptible de actividad creativa. Una persona jurídica puede ser titular o titular de los derechos de autor en los casos limitados por la ley o por cesión. Por lo tanto, debe hacerse una distinción entre "calidad" (expresión que aparece en el artículo L. 112-4) "de autor" o de "coautor" (para personas físicas que participan en una obra plural) que no puede ser Aplicar solo a una persona física, y la "propiedad" o "propiedad" de los derechos de autor que pueden pertenecer a una persona jurídica".

Los derechos de autor ostentan una divisibilidad que permite diversificar el uso de la obra de acuerdo a las características de la misma y a las preferencias del autor o titular. Como ya vimos, las licencias otorgan un uso de la obra limitado por el titular o creador, sin embargo, también son un tipo de cesión, ya que a grandes rasgos las licencias son un grupo de términos y condiciones de uso de la obra en la que se puede incluir un valor económico por un tiempo determinado y para un uso específico y, en algunos casos, el usuario solamente debe aceptar dichas condiciones. En esta situación se presenta una adherencia y no se negocia ningún término. En la cesión esa explotación económica va a ser es trasladada en cabeza de otra persona que sí puede ser jurídica, sin embargo, el titular nunca la se perderá la paternidad sobre la misma obra.

Así se indica en el artículo 6 bis-1 del Convenio de Berna, donde se incorpora por primera vez el derecho moral a la paternidad. Según dicho artículo "independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra". Así sucede en el caso de las obras creadas bajo contratos de trabajo, aunque los derechos económicos de la obra pertenezcan al empleador, la autoría debe incluir el nombre de las personas que intervinieron en la creación de la misma. En virtud de un contrato de cesión o de una *cessio legis*, el

empresario o patrono siempre tendrá una titularidad derivada pero no originaria de la obra.

Es por eso que debe quedar claro que la explotación económica que realice el empleador, debe ser acorde con su actividad habitual, por cuanto una explotación que supere su cometido normal, implica que no haya una transferencia presunta a favor de la empresa. (Ley1450, 2011; Ley 1955, 2019).

Por otro lado, tenemos el caso de los programas de ordenador. En el derecho estadounidense, el *Copyright Act* en su Sección 201 b., atribuye *ab initio* la titularidad originaria de una obra como los programas de ordenador al patrono, considerándolos incluso como autores plenos de la misma (se les concede tanto la titularidad originaria como la autoría).

“Observando con más detenimiento la relación que existe entre el empresario y los asalariados con el reparto de los derechos patrimoniales a favor del empresario, y el régimen de las “works for hire”, se deriva que para entrar las obras en este último régimen, debe existir un contrato de trabajo en el cual se establezca que los derechos patrimoniales derivados de las obras creadas por los asalariados son cedidos a los empresarios. Es de acuerdo a este contrato, y en especial, a la *lex contractus*, como se determinan las consecuencias, y en concreto, la que define al titular de los derechos patrimoniales sobre las obras. *Lex contractus* que no sería otra que la ley americana, que al conceder los derechos patrimoniales al empresario, le permitiría reclamar en cualquier otro país por la violación del “copyright” sobre la obra.” (Castro Bonilla, Alejandra. Ensayo: Autoría y titularidad del derecho de autor. 1 de Enero de 2015.

[www.informaticajuridca.com](http://www.informaticajuridca.com).

La divisibilidad de los derechos de autor también puede reputarse a la existencia de múltiples titulares de derechos con respecto a los mismos o a diferentes derechos sobre la misma obra. Las licencias pueden ser exclusivas, el

titular del derecho conviene en que no otorgará autorización a terceros para realizar los actos objeto de licencia. También pueden ser -no exclusivas, lo que significa que el titular del derecho puede autorizar a otros a realizar los mismos actos objeto de licencia.

La titularidad, como hemos visto, se refiere no a la autoría sino a la propiedad de la obra. Los titulares originarios y derivados pueden explotar económicamente de obra y se diferenciarán porque los originarios serán también los creadores de la obra, mientras que los derivados sólo ostentarán su titularidad por un acto entre vivos que puede ser representado en un contrato de cesión de derechos. Sobre una obra creada sin una base anterior (sin obra preexistente) hay una originalidad en estricto sensu, al ser una creación no derivada de otra preexistente. Sin embargo, el autor de una obra derivada posee una titularidad originaria (lato sensu) sobre su obra, pues ésta es protegida como un bien independiente de la obra preexistente. (Dirección Nacional de Derecho de Autor. 2010).

También debemos realizar una distinción entre obras derivadas y obras originarias. Las obras originarias las realiza el autor con base en una invención autónoma, mientras que las obras derivadas son las adaptaciones, las traducciones, y cualquier obra que se base en otras preexistentes como las compilaciones o antologías, las bases de datos, arreglos y orquestaciones, parodias, traducciones y adaptaciones, revisiones, actualizaciones y anotaciones, compendios, resúmenes y extractos, arreglos musicales y cualquier otra transformación de una obra literaria, artística o científica original y preexistente. (Dirección Nacional de Derecho de Autor. 2010).

Las obras derivadas deben ser creadas con base en una autorización previa del autor de la obra preexistente y la titularidad de las mismas le corresponde al autor de la obra derivada, en calidad de titular originario. Por ende, si la modificación sobre la obra preexistente revela un aporte de originalidad suficiente para independizarse como creación intelectual de la obra que la origina, el

responsable de dicha transformación poseerá los derechos de explotación sobre la nueva obra en calidad de autor, sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra originaria. (Castro Bonilla, Alejandra. Ensayo: Autoría y titularidad del derecho de autor. 1 de Enero de 2015. [www.informaticajuridca.com](http://www.informaticajuridca.com)).

#### 1.4 Los derechos conexos

La convención de Roma de 1961, regula lo relacionado con la titularidad de los derechos que ostentan los artistas intérpretes y ejecutantes, por lo tanto, los derechos conexos no tienen que ver con autorías originarias sino con las personas que contribuyen con la publicación de la obra. Los artistas intérpretes o ejecutantes también están protegidos respecto de su prestación creativa. La protección de los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión salvaguarda las inversiones necesarias para la producción de grabaciones de sonido o los recursos financieros y organizativos necesarios para hacer llegar al público una emisión de radiodifusión.

En Colombia la ley 1915 de 2018, que modifica la ley 23 de 1983, regula los derechos conexos de los artistas intérpretes y/o ejecutantes y tienen los siguientes derechos reconocidos por la ley: (...) “autorizar o prohibir la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, o cualquier otra forma de utilización de sus interpretaciones y ejecuciones”.

Además, el artículo 8 de la ley 1915 de 2018 indica cuales son los derechos de los productores de fonogramas:

“ARTÍCULO 172. El productor de fonogramas tiene el derecho exclusivo de autorizar o prohibir:

- a) La reproducción del fonograma por cualquier manera o forma, temporal o permanente, mediante cualquier procedimiento incluyendo el almacenamiento temporal en forma electrónica;

- b) La distribución pública del original y copias de sus fonogramas, mediante la venta o a través de cualquier forma de transferencia de propiedad;
- c) La importación de copias del fonograma;
- d) El alquiler comercial al público del original y de los ejemplares de sus fonogramas incluso después de su distribución realizada por ellos mismos o con su autorización;
- e) La puesta a disposición al público de sus fonogramas, de tal forma que los miembros del público puedan tener acceso a ellos desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.”

Por su parte, los organismos de radiodifusión en los artículos 177, 178 y 179 de la ley 23 de 1982 indica que tienen el derecho de retransmisión de sus emisiones, la fijación de sus emisiones y la reproducción de una de esas fijaciones; sin embargo, cuando el uso es privado, con fines educativos, periodísticos o de investigación científica o cuando se hacen citas de breves fragmentos de una interpretación o ejecución de un fonograma o una emisión de radiodifusión, dichos derechos no serán aplicables.

En cuanto a un posible conflicto de los derechos de los autores y los derechos conexos, el artículo 6 de la precitada ley explica cómo se debe proceder:

“Artículo 6°. Modifíquese el artículo 165 de la Ley 23 de 1982, el cual quedará así: Artículo 165. La protección ofrecida por las normas de este capítulo no afectará en modo alguno la protección del derecho del autor sobre las obras literarias, científicas y artísticas consagradas por la presente ley.”

Con el propósito de no establecer jerarquía entre el derecho de autor y los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de los fonogramas en aquellos casos en donde sea necesaria la autorización tanto del

autor de una obra contenida en un fonograma como del titular de los derechos conexos, el requerimiento de la autorización del autor no deja de existir debido a que también se requiera la autorización del segundo. (Ley 1915, 2018).

## 2. Gestión de los derechos de autor en Colombia.

La administración de los derechos patrimoniales de autor o como es denominado comúnmente la gestión de los derechos de los autores y creadores de obras provenientes de su intelecto, consiste en controlar los usos que se realizan sobre sus obras publicadas y que esos usuarios retribuyan y reconozcan tanto moral como económicamente sus esfuerzos.

En Colombia la gestión de los derechos de autor y en general la corriente internacional es administrar colectivamente, es decir una asociación de titulares, que cumpla con los requisitos que trae la ley y esté autorizada para representar legalmente el interés de los titulares que a ella se asocien, se atribuye la administración de los derechos patrimoniales, para controlar, en su representación, los usos de las obras, y realizar los recaudos de regalías correspondientes a esos usos autorizados y, cuando se realicen usos no autorizados de las mismas, ejercer la defensa jurídica de esos derechos patrimoniales.

Según el artículo 13 de la Ley 44 de 1993, por la cual se adiciona y modifica la ley de derechos de autor Ley 23 de 1982, las gestiones de las sociedades colectivas de autor son traducidas en las siguientes funciones:

“1. Representar a sus socios ante las autoridades jurisdiccionales y administrativas en todos los asuntos de interés general y particular para los mismos.

Ante las autoridades jurisdiccionales los socios podrán coadyuvar personalmente con los representantes de su asociación, en las gestiones que éstos lleven a cabo y que los afecten.

2. Negociar con los usuarios las condiciones de las autorizaciones para la realización de actos comprendidos en los derechos que administran y la remuneración correspondiente, y otorgar esas autorizaciones, en los términos de los mandatos que estos le confieran y sin desconocer las limitaciones impuestas por la ley.

3. Negociar con terceros el importe de la contraprestación equitativa que corresponde cuando estos ejercen el recaudo del derecho a tales contraprestaciones.

4. Recaudar y distribuir a sus socios, las remuneraciones provenientes de los derechos que le correspondan. Para el ejercicio de esta atribución las asociaciones serán consideradas como mandatarias de sus asociados por el simple acto de afiliación a las mismas.

5. Contratar o convenir, en representación de sus socios, respecto de los asuntos de interés general o particular.

6. Celebrar convenios con las sociedades de gestión colectiva extranjeras de la misma actividad o gestión.

7. Representar en el país a las sociedades extranjeras con quienes tengan contrato de representación ante las autoridades jurisdiccionales y administrativas en todos los asuntos de interés general y particular de sus miembros, con facultad de estar en juicio en su nombre.

8. Velar por la salvaguardia de la tradición intelectual y artística nacional.  
(...).”

## 2.1 Gestión individual de los derechos patrimoniales de autor

La gestión individual es la administración de los derechos de autor de contenido patrimonial realizada directamente por el titular. Se refiere al ejercicio natural de las prerrogativas que mediante los artículos 13 de la Decisión 351 de 1993 y 12 de la Ley 23 de 1982 se otorgan al titular de la obra.

Según las atribuciones que acabamos de enunciar, podríamos concluir que es, a grandes rasgos, una gestión de los derechos de autor, por lo tanto, la gestión de estos de manera individual significa que el titular de los derechos patrimoniales, para cada uso y para cada usuario de la obra, tiene un control, pero no por parte de una asociación, sino realizada directamente por él titula. Es un modelo eficiente, pero para casos muy concretos, dentro de ellos podríamos pensar en un pintor o escultor que tiene un número controlado de obras publicadas y que para cada obra puede realizar un contrato particular en el cual determine el uso que le va a dar a la obra al momento de publicarla o venderla.

En el caso de las marcas personales y empresariales puede ser una buena opción la gestión individual de los derechos patrimoniales de la misma, ya que el representante legal de la marca puede estar al frente de todos los usos que se le den a la misma, generar oposiciones ante la Superintendencia de Industria y Comercio para evitar la posible confusión de marca y en general velar por la no usurpación de la misma con ayuda de las demás herramientas que el sistema legal provea para cada caso de uso no autorizado.

De la misma manera, el recaudo de los derechos de explotación económica de la marca o las obras que se manejen bajo este sistema o modalidad, no tendrán mediadores y serán ejercidos directamente por el autor sin ninguna tarifa de intermediación, lo que se podría identificar como una ventaja.

Sin embargo, siempre se requiere un sistema informático o algún tipo de modalidad de captación de la información de manera masiva y multiterritorial sobre

el uso de las obras o repertorios para poder transfigurar dicho uso en cifras monetarias. (19. Directiva 2014/26/UE 2014).

## 2.2 Gestión colectiva de los derechos patrimoniales de autor

Las Sociedades de Gestión Colectiva de Derechos son sociedades que ayudan a sus asociados a la administración de los derechos de sus obras publicadas y la gestión de los beneficios económicos generados por el uso de las mismas. Lo importante de este tipo de asociaciones es que tienen capacidad e infraestructura física y tecnológica para controlar el uso de las obras y realizar el recaudo respectivo de manera masiva y multiterritorial.

El objetivo que desarrollan las sociedades de gestión colectiva, cuando se organizan conforme a los requerimientos especiales establecidos en la ley, conlleva a la administración de las obras, interpretaciones o ejecuciones de sus miembros, a fin de garantizar la defensa de los intereses de sus titulares, así como la cobranza por la utilización de sus creaciones o producciones, ante la imposibilidad de ejercer un control y recaudo efectivo de manera individual.

El marco jurídico de la gestión colectiva se encuentra establecido en el Capítulo XI de la Decisión 351 de 1993, el Capítulo XVI de la Ley 23 de 1982, el Capítulo III de la Ley 44 de 1993 y el Decreto 3942 de 2010. En Colombia a diferencia que otros países, la ley y la jurisprudencia autorizan al autor para que escoja la modalidad de gestión de sus derechos que más le convenga, de tal manera que asociarse a una Sociedad de Gestión Colectiva no es obligatorio. Sin embargo, creemos que este tipo de modelo es ideal y necesario para la gestión efectiva de los derechos de autor y conexos. Las SGC, se fundamentan constitucionalmente en el derecho de asociación contenido en el artículo 38 de la Constitución Política de Colombia (Const, 1991).

Según la sentencia C-851 de 2013 de la Corte Constitucional, “las sociedades de gestión colectiva son entidades civiles o privadas, sin ánimo de lucro, que representan frente a terceros los derechos exclusivos o de remuneración de sus

afiliados en relación con la utilización de sus obras o producciones artísticas”. De este modo, las atribuciones que la Ley 44 de 1993 confiere a dichas sociedades se relacionan con la gestión o administración de los intereses de los titulares de derechos de autor y de derechos conexos.

La Corte ha señalado que las sociedades de gestión colectiva, aunque no tienen como fin lucrarse, son sociedades de contenido patrimonial que administran los derechos de sus titulares, y que, en este sentido, recaudan las remuneraciones que provienen del pago de los derechos patrimoniales relacionados con los derechos de autor y conexos, y los reparten entre los beneficiarios que pertenecen a dichas asociaciones. Por lo anterior, la jurisprudencia ha reconocido que este tipo de sociedades no se regulan por el derecho de asociación general, sino que se sujetan a las disposiciones de la Constitución económica Política y por ende son susceptibles de la intervención del Estado ya que su creación y funcionamiento, así como el control y la vigilancia sobre las mismas pertenece al ámbito del derecho público y las normas internacionales vinculantes en la materia. (Corte Constitucional de Colombia Sentencia C-851 de 2013 M.P. Mauricio González Cuervo).

Lo anterior obedece igualmente a lo señalado en el artículo 43 de la Decisión 351 del Acuerdo de Cartagena que establece que el funcionamiento de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y de derechos conexos deberá ser autorizado por la oficina nacional competente, tal y como lo dispone el artículo 25 de la Ley 44 de 1993, que expresa que “solamente podrán tenerse como sociedades de gestión colectiva de derechos de autor y derechos conexos, y ejercer las atribuciones que la ley señale, las constituidas y reconocidas conforme a las disposiciones de la misma.”.

Se puede colegir entonces que las sociedades de gestión colectiva están bajo la supervisión del ejecutivo en cabeza de la Dirección Nacional de Derechos de Autor, autoridad competente en Colombia para supervisar, vigilar e intervenir la

gestión de estas sociedades. Además, tiene la función de conceder personería jurídica a las sociedades que cumplan con los requisitos legales para su funcionamiento (Artículo 43, Decisión Andina 351. 1993; artículo 26 ley 44. 1993).

Dichas sociedades según la ley 044 de 1993 están conformadas por una Asamblea General, un Consejo Directivo, un Comité de Vigilancia y un Fiscal. Órganos y funciones que se regularán en unos estatutos generales de la sociedad.

Además, el artículo 23 de la dicha ley, indica que los estatutos de una Sociedad de Gestión Colectiva deberán contener, al menos:

“a) Denominación, domicilio y ámbito territorial de actividades; b) Objeto de sus actividades, el cual debe estar relacionado con los derechos que administran; c) Requisitos y procedimientos para la adquisición, suspensión y pérdida de la calidad de socio; d) Categorías de socios; e) Derechos, obligaciones de los afiliados y forma de ejercicio del derecho al voto; f) Determinación del sistema y procedimientos de elección de las directivas; g) Formas de dirección, organización, administración y vigilancia interna. h) Composición de los órganos de dirección, control y fijación de funciones; i) Formas de constitución e incremento del patrimonio para su funcionamiento; j) Duración de cada ejercicio económico y financiero; k) Reglas para la disolución y liquidación de las sociedades de gestión; l) Reglas para la administración de su patrimonio, expedición y ejecución de los presupuestos y presentación de balances; m) Procedimiento para la reforma de sus estatutos; n) Las demás prescripciones que se estimen necesarias para el apropiado y normal funcionamiento de las asociaciones.”

También, según el artículo 27 del compilado normativo referenciado:

(...) “con el objeto de garantizar el pago y el debido recaudo de las remuneraciones provenientes por conceptos de derecho de autor y derechos conexos, las sociedades de gestión colectiva de derecho de autor

o derechos conexos podrán constituir entidades recaudadoras y/o hacer convenios con empresas que puedan ofrecer licencias de derecho de autor y derechos conexos. En las entidades recaudadoras podrán tener asiento las sociedades reconocidas por la Dirección Nacional de Derecho de Autor. El Gobierno nacional determinará la forma y condiciones de la constitución, organización, administración y funcionamiento de las entidades recaudadoras y ejercerá sobre ellas inspección y vigilancia a través de la Dirección Nacional de Derecho de Autor.”

La justificación de esto es que, dado el enorme número de negociaciones bilaterales que serían necesarias para legitimar el uso de las obras, un sistema de gestión colectiva se presenta como la única solución razonable (P, Merges. 1996).

Dado que las sociedades de gestión colectiva actúan en representación de todos sus miembros, en la medida en que centralizan la ejecución de las funciones que se viene comentando, están en condiciones de generar economías de escala tanto en la labor de monitoreo de la utilización de las obras de su repertorio -con la finalidad de identificar los usos no autorizados y determinar las condiciones para la distribución de las regalías- como en la labor de recaudo correspondiente. (Abello-Monsalvo. Enero – Junio 2017).

De esta manera las Sociedades de Gestión Colectiva se encargan de regular los precios del mercado para la explotación económica de los repertorios u obras a su cargo, teniendo como resultado inevitable la creación de una industria alrededor de las obras en la que las Sociedades de Gestión Colectiva se convierten en actores principales y definitivos.

### 2.3 Gestión colectiva de los derechos de autor en línea.

La gestión colectiva en línea tiene ventajas sobre otros métodos de gestión, específicamente porque facilita una única fuente central que asegura que la utilización pública de una obra, que se efectúa sobre la base de unas autorizaciones (contratos de licencia), sea fácil de obtener desde dicha fuente.

Este método está cobrando importancia porque las tecnologías digitales ofrecen múltiples opciones para utilizar sin autorización obras protegidas por derecho de autor, pero, al mismo tiempo, estas pueden facilitar la concesión rápida y automatizada de licencias y el almacenamiento de información sobre licencias en metadatos (WIPO, 2016).

Una de las herramientas más utilizadas por las sociedades de gestión colectiva para el seguimiento, negociación, recaudo y distribución de regalías son los programas informáticos y las bases de datos que se convierten en repertorios o grupos de obras para que en conjunto sean administrados por medio de contratos generales de uso o licenciamientos. De esta manera los autores pueden limitar el uso de sus obras de acuerdo al mercado en el que las publiquen o comercian y pueden establecer parámetros generales de pago de regalías (WIPO. 2020). En Colombia, la entidad encargada de llevar el registro en materia de derechos de autor y conexos es la Dirección Nacional de Derechos de Autor, este registro puede hacerse de manera presencial o virtual en la página web.

Existen en el mundo varios tipos de licencias para limitar y controlar el uso de las obras. Debido al crecimiento del acceso a la información que ofrece internet y la creación de múltiples sistemas de ordenador o software para reproducción y búsqueda de información contenida en bases de datos y acceso libre, se ha generado la necesidad de encontrar diferentes alternativas tecnológicas para los autores y creadores de obras, de controlar el acceso a sus obras publicadas. Sin embargo, no necesariamente todas van enfocadas a la gestión de derechos patrimoniales de autor. En principio estas herramientas se han utilizado para limitar el uso de sus obras a algo meramente personal, académico, periodístico y científico. De tal manera que dichas ayudas son más enfocadas en la protección de la integridad de la obra, paternidad de la obra y derecho de cita (WIPO, 2020).

### 2.3.1 Licencias *Copyleft*

Las licencias *Copyleft*, son un gran ejemplo de este tipo de alternativas para la utilización de obras sin infringir los límites de uso que asigna el titular de la obra. El licenciamiento tipo *Copyleft* es la posibilidad que tienen los usuarios para realizar un uso casi ilimitado de la obra que permite incluso su modificación con el fin de propiciar el libre uso y distribución de una obra sin afectar la paternidad de la misma. (Barry. 2008).

Con el surgimiento y evolución de los sistemas de ordenador integrados o software operativos y la creación del lenguaje binario, los códigos utilizados para comunicar órdenes a un hardware o equipo, se empezaron a considerar como creaciones intelectuales y por ende su protección era inminente. Es así que los desarrolladores de software encontraron una solución para la cooperación tecnológica y desarrollo científico basado en sus creaciones. La GNU o General Public Licence, es la base de licenciamiento de software libre en el mundo. Todos los desarrolladores que realicen su trabajo bajo el tipo de licencia GNU protegen sus derechos en dos sentidos: "Hacer valer los derechos de autor sobre el software y ofrecerle esta Licencia que le otorga permiso legal para copiar, distribuir y/o modificarlo" (GNU, *general public license*. Recuperado de <https://www.gnu.org/licenses/licenses.html>).

### 2.3.2 Licencias *Copyright*

Se contrapone al *Copyleft*, donde se limita estrictamente a la obra sin considerar atributos morales del autor en relación con la obra, sin ir más allá de su paternidad. El denominado Estatuto de la Reina Ana, que fue aprobado por el parlamento inglés finalmente en 1710, fue la primera norma sobre *CopyRight* de la historia. Esta ley establecía que todas las obras publicadas recibirían un tiempo para el administrar el derecho de copia por un periodo de 14 años, renovable por una vez si el autor se mantenía con vida (o, sea, un máximo de 28 años de protección). Mientras que todas las obras publicadas antes de 1710 recibirían un plazo único de 21 años, contados a partir de esa fecha. Estados Unidos incorporó

los principios que se habían instaurado en Inglaterra sobre el copyright. Así, la Constitución de 1787, en el artículo I, sección 8, cláusula 8 (la cláusula del progreso), permite establecer en favor de los autores “derechos sobre la propiedad creativa” por tiempo limitado. En 1790, el Congreso de Estados Unidos promulgó la primera Copyright Act ('Ley sobre copyright'), y creó un sistema federal de copyright y lo protegió por un plazo de catorce años, renovable por igual término si el autor estaba vivo a su vencimiento (o sea, un máximo de 28 años de protección). Si no existía renovación, su obra pasaba al dominio público. En este sistema la tutela del derecho de autor abarca solamente el contenido de la obra más no las ideas. Es así que este tipo de protección fue creado para las obras originales, del campo literario, artístico y científico de la época (Patterson. 1968).

### 2.3.3 Creative Commons

Otra de las alternativas creadas para limitar el uso de las obras que va más por la corriente del *Copyleft* son las licencias *Creative Commons*. Ésta es una compañía sin ánimo de lucro a nivel internacional que tiene como objetivo compartir el conocimiento disponible en internet proporcionando a los autores diferentes formas de uso de sus obras para publicarlas en internet de manera controlada. De la misma manera que funcionaba el logo símbolo de copyright para identificar una obra con contenido protegido para copia controlada, se crearon las licencias *Creative Commons* con el fin de identificar fácilmente por parte del usuario el tipo de control que tiene la obra y cómo puede utilizarla sin afectar las condiciones o atribuciones que el autor ha establecido para su uso (Recuperado de <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>).

Esta organización ha centrado el tipo de uso de las obras para su uso en internet en seis tipos formas de licencia:

“Reconocimiento (by): se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras

derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción. Únicamente es necesario reconocer la autoría

Reconocimiento – NoComercial (by-nc): no se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales. Se permite la generación de obras derivadas siempre que tampoco se haga un uso comercial.

Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual (by-nc-sa): no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): no se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento – CompartirIgual (by-sa): se permite el uso comercial de la obra y de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Reconocimiento – SinObraDerivada (by-nd): se permite el uso comercial de la obra pero no la generación de obras derivadas.” (Recuperado de <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>).

En función de lo que escoja el titular, aparece el icono correspondiente que debe insertar en la obra, junto con el enlace a la licencia. Se puede escoger entre un icono normal y otro compacto. En caso de que la obra que se quiere licenciar sea una página web, se proporciona también el código HTML que debe insertarse en la misma. Si la obra es un documento elaborado en *software Word, Power Point*, etc., será suficiente con copiar y pegar el icono elegido.

#### 2.3.4 Licencia *Coloriuris*

En el año 2004 el abogado español Pedro Canut creó un sistema de gestión internacional de derechos dirigido a los creadores de contenidos –bitácoras, sitios web; así como literarios, musicales, audiovisuales, fotográficos, etc.– que utilizan Internet para su difusión, publicación y/o puesta a disposición, y que quieren ceder todo o parte de los derechos patrimoniales de sus creaciones, en función de lo que dispongan (derechos de reproducción, de distribución, de comunicación y de transformación, enmarcados en ámbitos temporales y territoriales determinados) dentro y fuera de la red, con o sin contraprestación económica. (Canut. Revista Espacio legal. 2008).

El sistema funciona mediante la combinación de herramientas informáticas y jurídicas como contratos de licenciamiento y de uso, que garanticen los efectos legales de las cesiones de derechos en los países de origen de los autores, conforme al artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, y con respeto al Convenio de Berna, los Tratados Internet de la O.M.P.I. de 1996, la normativa de U.E. y la legislación nacional de los respectivos Estados con efectos legales para creadores de los países anteriormente mencionados, respetando los derechos morales de autor y explicitando la cesión de derechos de explotación a fin de lograr una mayor difusión de la cultura mediante acuerdos de licencia en línea, existiendo diferentes posibilidades de usarlos, a elección de los titulares de los derechos, en función de donde esté alojado el contenido y en qué condiciones desea cederlo. (Canut. Revista Espacio legal. 2008; Recuperado de <https://www.coloriuris.net/>). Esta herramienta también es utilizada como medio de verificación internacional legalmente reconocido para diferentes efectos notariales y de protocolización de procedimientos públicos y privados.

### 2.3.5 Licencia de Arte Libre. LAL

También existe la LAL ó licencia de arte libre, basada en el derecho francés para copiar, distribuir y modificar libremente la obra que protege, respetando los derechos morales de su autor. Es un tipo de *Copyleft* que permite copiar, difundir y transformar libremente la obra que protege, dentro del respeto a los derechos morales de su autor. Al ser un *Copyleft* no genera rentabilidad económica pero sí garantiza la protección de la obra a nivel global (Recuperado de <https://artlibre.org/licence/lal/es/>).

Hemos analizado los modelos de licenciamiento más importantes y utilizados a nivel mundial para la protección de obras publicadas tanto de acceso libre como con remuneración económica como es el caso del *Copyright*. De tal manera que es muy amplia la gama de alternativas con que ahora, cuentan los autores para dar a conocer sus obras por medio de los sistemas informáticos con la ayuda de internet.

Por su parte, los contratos de cesión de derechos de autor, permiten, entre otros usos, la renuncia a la explotación económica de la obra en escenarios específicos o establecen las condiciones en las que una obra puede publicarse. Dicha renuncia efectiva se define también a veces como una licencia sin condiciones de utilización, o con condiciones de utilización limitadas (WIPO. 2016). El titular puede, por ejemplo, proceder a publicar material protegido por derecho de autor en Internet y ponerlo a disposición de todo el que quiera utilizarlo o puede restringir esa renuncia a utilidades con fines no comerciales, con o sin determinados requisitos adicionales.

## 3. Modelos de Negocio

Para concretar el objeto de estudio, se procederá a cambiar un poco del tema conceptual de los derechos de autor para hablará ahora de la industria musical y de cómo se desarrolla en los modelos de negocio más evolucionados. Trataremos de realizar un acercamiento a los modelos de negocio desarrollados y en

desarrollo (propios de los músicos emprendedores) para conocer cómo ellos son los que están creando las nuevas alternativas para dar a conocer sus obras por medio de la utilización de los recursos a su alcance, que si bien no son los mismos de un modelo desarrollado y con posición dominante, son los que dinamizan el negocio de la música y crean alternativas de apalancamiento cultural.

### 3.1 Modelos de negocio desarrollados

La industria de la música como modelo de negocio ha permitido el entretenimiento y comunicación de las ideas y obras de las personas a lo largo de la historia. Sin embargo, como tal, estos modelos son los que generan mayor rentabilidad para ellos mismos y sus partícipes, pero es una elite a la cual no todos tenemos acceso y al que muchos quieren llegar. Los grandes sellos discográficos son lo que hacen parte principal para este tipo de modelo debido a su gran capacidad económica pueden tener acceso a ventajas que para el sector pueden ser decisivas en la elección de los usuarios al momento de hacer uso de una obra.

#### 3.1.1. La industria alrededor de la obra.

La industria musical ha tenido un gran desarrollo a lo largo de su historia, este desarrollo se ha dado mano a mano con la tecnología, de tal manera que se pueda llegar a más personas con el material que se publica y a un menor costo, generando mayores márgenes de ganancia.

Desde la dorada y maravillosa era del sonido análogo, se ha generado una transformación de acuerdo a la era digital y de los datos en la que nos encontramos ahora. Pudimos ver el paso de la producción masiva de registros sonoros en discos de vinilo reproducidos con altos costos de producción, logística y marketing. Sin embargo, el paso a la era digital también ha traído sus vicisitudes, como el control del uso de la obra publicada.

Lastimosamente para nadie es un secreto que la industria de la música es una industria discriminatoria en la que quien tiene la posición dominante es quien recibe mayores regalías por su capacidad económica y por su capacidad de alcance en la distribución de la obra (ventajas en los canales de distribución) (UNESCO. 1999. Pg. 207). Esta posición dominante en la música era ejercida por los grandes sellos discográficos, incluso ahora. El modelo de negocio que siempre ha imperado en el mundo es la venta de productos con un gran margen de ganancia y por los que el usuario esté dispuesto a pagar el precio incluso con ese alto margen de ganancia o también, vale decirlo, de intermediación (UNESCO. 1999).

Es así entonces que desde que se crearon los grandes sellos discográficos, todos los artistas buscan aliarse a ellos por esta gran capacidad que económica que mencionamos, lo cual es una gran herramienta para el artista puesto que era por medio de estas compañías como se lograba la reproducción masiva, la radiodifusión y la presentación y ejecución de la obra o repertorio en vivo. Esta situación se traduce en una posición dominante del mercado en la que solamente los artistas que lograban realizar alianza con dichas empresas eran los artistas que merecían reconocimiento tanto moral como económico, los demás artistas que no correspondían con estas características eran considerados de poca calidad o simplemente no eran tenidos en cuenta dentro de la escena musical. Era una lucha incansable por acceder a los limitados medios de comunicación por parte de estos, no tan conocidos músicos, en los que se veían fácilmente incluidos artistas de la música clásica, músicas culturales y folclóricas y los nuevos géneros resultado de la fusión con los géneros más tradicionales que por no tener mucho mercado no eran tenidos en cuenta (Aguilera, *et al.*2008).

Y es que la música en eso se convirtió, en un mercado, pero esto se ha dado por la manera dinámica monetizada en la que nuestra vida se desenvuelve y porque las economías están basadas en modelos de venta exitosa por lo tanto el lema era “si vende, se sella”.

Nos damos cuenta entonces que lo importante es la venta de un producto que se consume masivamente para generar las utilidades de las que hemos hablado y que son el respaldo de dichas compañías ante el mundo y los demás artistas. Sin embargo, se deja de lado el incentivar la producción intelectual para producir en masa un producto más homogéneo que se genere altas rentabilidades (Fouse. 2015).

Como referimos anteriormente, esta posición dominante no se puede dar sin la tecnología, teniendo en cuenta que estar actualizado en este sentido era sinónimo de muchísimo dinero y grandes inversiones de capital. De tal manera que al poseer herramientas tecnológicas de vanguardia, también era una forma de dominar el mercado de la música y por tanto segmentarlo aún más. Es así que se creó el género de *pop music* o música popular, que simplemente, de acuerdo a cada región, es la música más consumida, no corresponde a un género específico como el *Gospel* o el *Rock* o la música Celta,; corresponde a un nivel de consumo masivo que por su popularidad se le dio el término de pop (Fouse. 2015).

Y este es solo un pequeño ejemplo de cómo la industria musical que se basa sólo en la venta de obras y el *merchandising*, acaba con los proyectos de música en desarrollo, los proyectos culturales y folclóricos y, en general, todo lo que no se consume masivamente, generando un rezago cultural en la sociedad, la falta de identidad regional y el olvido de nuestras raíces (Aguilera, *et al.*2008).

### 3.1.2 La era de la radiodifusión.

Con el descubrimiento de las ondas electromagnéticas, todo un mundo nuevo y lleno de oportunidades se presentó gracias a los estudios de *James C. Maxwell* en 1873, pero fue *Heinrich M. Hertz* quien en 1888 logró crear artificialmente ondas electromagnéticas y detectarlas, a través de un aparato de su fabricación. *Hertz* demostró que las ondas tenían características similares a la luz y se movían a una velocidad semejante (Seitz. 1999).

La primera transmisión de ondas hertzianas tuvo lugar en nochebuena de 1906, gracias a un alternador electromagnético de alta frecuencia que generaba ondas moduladas en amplitud (AM). Se transmitió la voz de *Reginald Aubrey Fessenden* cantando un villancico desde *Brant Rock Station, Massachusetts*, y su voz fue captada por los barcos en la costa (Seitz. 1999).

Existe una polémica histórica respecto al creador de la radio. Por un lado, el famoso inventor serbio *Nikola Tesla* presentó la primera patente de un receptor de ondas hertzianas. Sin embargo, el italiano *Guglielmo Marconi* produjo el primer aparato receptor de ondas hertzianas en 1896.

El primer aparato de radio de la historia fue la radio galena, inventada en 1910 por los estadounidenses *Henry Dunwoody* y *Greenleaf Whittier Picard*. Era un aparato "portátil" de unos diez kilogramos de peso, fabricado a partir del cristal de sulfuro de plomo conocido como galena. Sin embargo, no fue sino hasta 1920 que se empezaron a realizar transmisiones con contenido comercial para el entretenimiento del público. Y acá fue donde todo empezó, todos querían hacer parte del entretenimiento popular, todos querían ser escuchados, pero el acceso como podemos imaginar era absolutamente limitado, la primera emisora regular de tipo informativo del mundo surgió en Estados Unidos, y se llamaba 8MK (hoy se llama WWJ). Se inauguró en *Detroit, Michigan*, en 1920, y pertenecía a *The Detroit News*. En 1922 se inauguraba en Londres la *British Broadcasting Corporation* (BBC) que resultaría de las más famosas del mundo hasta ahora.

De esta manera, quienes tenían el manejo de la tecnología era quienes tenían la posibilidad de decir qué contenido era apto para la radiodifusión y cuál no; aunque no encontramos muchas diferencias en este sentido, hasta hace muy pocos años. Más de 90 años de monopolio tuvo la radiodifusión como principal medio de publicación de los artistas, las personas se veían limitadas por los altos costos de tener una colección musical propia y preferían entonces tener un radio de transistores para su entretención, además del doble uso que les permitía el

acceso a la información de manera gratuita, sin licencias, sin contratos, sólo con tener el aparato ya tenían el acceso a la comunicación. El negocio estaba entonces en mantener ese nicho de mercado fidelizado con contenido de interés a cambio de escuchar a los anunciantes comerciales. (Aguilera, *et al.* 2008).

Podemos ver que el negocio de la música no ha tenido muchas variaciones a lo largo de su historia, ya que el modelo de negocio se basa en la venta de copias y mercancía relacionada y los rendimientos que estas ventas producen en asociación con las radiodifusoras de contenido comercial. En contraste, se crearon en 1945 las primeras emisoras de difusión cultural, que han sido una alternativa para el entretenimiento no popular y de contenido educativo, de tal manera que se autoriza a las instituciones educativas tener una señal de radiodifusión tipo HJCK.

Por muchos años, el negocio de la música fue que un sello discográfico aceptara grabar en un medio físico de reproducción un contenido musical para su posterior comercialización. Y el canal principal de comercialización de la música fue la radiodifusión. A partir de esto se presentaron muchas más alternativas de representación de la obra como conciertos, recitales y algo muy famoso para la época cuando surge la televisión, los programas musicales en vivo o en diferido del repertorio musical de los artistas populares.

A esto se le llamó alianzas estratégicas de contenido musical, un modelo de negocio tipo gana-gana, donde a cambio de la emisión del contenido musical, se pagaban unos honorarios o regalías para incluir dentro de su repertorio anuncios comerciales.

El señor Carlos Gardel fue un gran protagonista de esta historia ya que fue el primer latinoamericano que tuvo un gran contrato con un sello discográfico internacional llamado Columbia Records que lo llevó a Gardel a grabar a Estados Unidos y donde se convirtió en actor de Cine de Hollywood, lo que años más tarde se tradujo en que fue el cantante de música popular más famoso del mundo,

además del ser humano que ha sonado en un radio más veces a lo largo y ancho de esta basta la tierra. (Collier. 1986).

Aunque en el negocio de la música se ha presentado un constante desarrollo, no fue sino hasta que Elvis Presley actuó en la película "*Jailhouse Rock*", donde se percibió por primera vez una secuencia de imágenes ideada para una canción específica y producida para que se identificaran esas imágenes con ese sonido, a lo que se le conoció como video clip o video musical. (Fouse. 2015). A partir de esta idea se creó el canal *MTV (Music Television)* y en 1985 se dio su primera emisión, generando una nueva forma de mercadeo masificado, que renovarían la industria de la música y que daría pie para que nuevos géneros y nuevas opciones musicales tuvieran un poco más de protagonismo. Sin embargo, el modelo de negocio seguía siendo el mismo: la venta de discos y mercancía relacionada.

### 3.1.3 La verdadera dinamización del negocio musical

Como ha sido la constante en la vida orgánica, el caos genera cambio. En este sentido la corriente contracultural llamada hipismo de 1960, (aclarando que ha sido el único y verdadero y que cosa tal, actualmente no existe), marcó un hito en la historia, no sólo política y sociocultural, sino en la historia de la música y del negocio como tal. Ellos crearon el primer festival de música al aire libre, no gratuito y de manera masiva en el mundo. Las cifras del concierto empiezan en 500.000 asistentes al evento pagando USD \$18, algo sin precedentes hasta ese momento en la historia y que incluso ahora se constituye como un gran reto logístico y técnico. (Fouse. 2015). 50 años después, la banda de rock llamada *The Rolling Stones* logra sumarse a estas cifras con más de un millón de personas en el festival de música llamado *Rock in Rio* en las playas brasileras de Copacabana. Algo que nadie más ha podido realizar hasta ahora.

Realmente, los conciertos son los que han hecho que los artistas se consagren como tal y empezaron a generarse las mega estrellas de la música, y el Rock

como principal protagonista cada vez cogía más auge teniéndolo como uno de los ritmos modernos más consumidos a nivel global, lo que ayudó a la creación de más géneros musicales y a la disipación de la idea de una carrera en la música. Los artistas dejaron de sonar y ser reproducidos en radio y en conciertos locales. Los sellos discográficos empezaron a tener muchísimo más dinero y las marcas creadoras de instrumentos musicales y sonido empezaron a diversificar también su producción a la elaboración de parlantes de alta latencia, consolas multicanal, plataformas desmontables y show de luces, lo que dio pie a las giras mundiales de los artistas. (Aguilera *et al.*2008). De aquí el auge de la salsa, inclusive esto ha llevado la música a todos los rincones del planeta, por ejemplo, el grupo salsero La Fania All Stars, llegó a tocar en Zaire, África en 1974.

Como habíamos relatado, Carlos Gardel fue el primer ser humano que hizo una gira mundial de su obra artística como músico patrocinado por un sello discográfico., sin embargo, los eventos siempre se realizaban en teatros ya que la capacidad de amplificación no era suficiente. Los empresarios de la música se dieron cuenta que tendrían un margen de ganancias mayor si el concierto se realizaba en un estadio, por ejemplo, que era para la época el único escenario disponible para abarcar un número masivo de personas, pero brindando un espectáculo a gran escala y esto se dio con Woodstock en 1969.

Sin embargo y de acuerdo a la dinamización de la que hemos hablado, la presentación de artistas en eventos masivos también ha cambiado y ya no se dan tantos conciertos de un solo artista, sino festivales, por eso hicimos mayor énfasis en Woodstock 1969 porque este fue primero., sin embargo, esta modalidad de presentar un concierto por varios días con una cantidad elevada de artistas se mantiene completamente vigente en la actualidad. Siendo este tipo de eventos los que, para la época moderna actual, mayores ganancias generan a los artistas, por lo tanto, el monopolio de la radiodifusión y el modelo de negocio de venta de discos y mercancía relacionada ha venido en un descenso casi mortal.

### 3.1.4 La creación de contenido digital. De átomos a bytes.

A la par con la generación de ideas bien sea de contenido artístico o comercial, se crearon los sistemas de ordenador y los metadatos también obra del intelecto humano y bajo el amparo de los derechos de autor. La creación de archivos digitales no sólo como lenguaje de programación sino como almacenamiento de contenido. Bases de datos, archivos digitales emulando situaciones del plano físico como las fotografías, las bandas magnéticas y los fonogramas fueron los pioneros de lo que ahora conocemos como la era digital.

Con la llegada del CD ROM y la capacidad de almacenamiento de grandes cantidades de datos en pocos milímetros de espacio físico y la facilidad de transporte y portabilidad, se dio un cambio en el modo de pensar del ser humano, el cambio de una era. La posibilidad de transformar una obra física de átomos a bytes abrió un gran espectro de nuevas posibilidades para todo tipo de mercado, incluyendo el de la música.

El *Compact Disc*, (*CD*), o disco compacto se basó en la tecnología del disquete de 3" 1/2, del disco de 5"1/4 y de 8", una banda elástica y magnética con capacidad de leer y escribir cualquier tipo de metadatos por medio de un ordenador y programas de ordenador. No obstante, la tecnología del *CD* se basaba en un lector de datos tipo láser de doble vía, lo que permitía no sólo captar datos sino plasmar datos sobre ese dispositivo. Los datos se llamaban archivos, tal como ahora, y se representaban en megabytes, como ahora. Sin embargo, la forma de compartir la información está cambiando todos los días y con la masificación de la red internacional de acceso libre o internet, la utilización de dispositivos de almacenamiento de datos ha ido en descenso, por lo tanto, la idea de grabar un disco ya no es la misma. Grabar un disco para un artista es y era el símbolo máximo de su labor creativa, lo que seguía de ahí en adelante era mercadeo y publicidad. Grabar un disco era eso, poner en un elemento físico de

almacenamiento de información, su obra, para que pueda ser masivamente compartida a cambio de una remuneración económica, o sea la base de la industria de la música desde siempre. (Aguilera, *et al.* 2008). Pero ahora la frase “grabar un disco”, significa la creación de obras individuales de contenido musical que unidas y compiladas generan una producción musical, pero no necesariamente tiene que ser impresa o grabada sobre un medio electromagnético, como era el objetivo principal en los años 90 y principios del 2000. Por lo tanto, los canales de distribución tipo tienda de música han ido cayendo en el olvido. Las personas no acuden a su tienda discográfica de preferencia para adquirir los discos y mercancía musical, el internet ha terminado con esta práctica sociocultural.

Tampoco la radiodifusión es la panacea el objetivo último del músico actual, con el auge del internet y la posibilidad de compartir contenido digital además de su fácil almacenamiento, muchas personas tienen un acceso más democrático a dicha información, lo que antes era impensable. Gracias a esto conocemos las emisoras y canales de contenido audiovisual digital en internet y de manera gratuita. (Fouse. 2015).

### 3.2 Modelos de negocio en desarrollo para los músicos emprendedores

En contraposición a lo que hemos venido analizando, estos modelos desarrollados de negocio musical impactan negativamente varios puntos en el desarrollo cultural de un determinado territorio. Lo que genera esa posición de dominio de las disqueras en asocio con las Sociedades de Gestión Colectiva es una posición dominante en el mercado de consumo musical, de tal manera que inciden directamente en los gustos de las personas, ya que sólo publican a los artistas económicamente rentables, que generen ganancias, pero agrandando cada vez más la brecha entre ser un músico profesional y un músico emprendedor. (UNESCO. 1999). Las Sociedades de Gestión Colectiva tienen un

gran protagonismo en este fenómeno, ya que sólo generan ganancias o regalías por gestión de derechos patrimoniales de autor a los artistas que hagan parte de ese círculo exclusivo del monopolio, dejando de lado y en el completo olvido a los músicos emprendedores, yendo en contravía de una de sus funciones principales que es el apoyo al crecimiento cultural. O sea que simplemente se limitan a ser unos agentes de cobro de regalías y desigual repartición de las mismas. Y honestamente, este tipo de mentalidad neoliberal del capitalismo acérrimo está siendo relegada por otros tipos de economía colaborativa o *crowdfunding* (UNESCO. 1999).

### 3.2.1 La posición dominante en la industria de la música

Dentro de las varias concepciones que pueden admitirse en relación con la definición de la institución de dominancia (The Concept of Dominance in Article 82, 2006) (Dominant Position: A Term in Search of Meaning, 2014), la jurisprudencia internacional ha considerado que consiste en una posición de fortaleza económica que habilita a un agente para prevenir que se mantenga una competencia efectiva (1978), posibilidad que surge debido a que ese agente tiene las condiciones para comportarse de manera independiente respecto de sus competidores, compradores y consumidores. (Abello-Monsalvo. 2017).

Ahora, la Superintendencia de Industria y Comercio ha establecido que un agente económico tiene posición dominante cuando se encuentre en capacidad de "modificar significativamente y unilateralmente el precio, las cantidades ofrecidas o cualquier otra variable significativa para el mercado relevante, siempre que pueda mantener la modificación perdurablemente, porque la reacción de sus competidores, efectivos y/o potenciales, o de los consumidores, no sería suficiente para disuadirlo de realizar su conducta" (Superintendencia de Industria y Comercio, 2002).

Por su parte la Corte Constitucional en sentencia C-616 de 2001, afirma:

“Una empresa u organización empresarial tiene una posición dominante cuando dispone de un poder o fuerza económica que le permite individualmente determinar eficazmente las condiciones del mercado, en relación con los precios, las cantidades, las prestaciones complementarias, etc., sin consideración a la acción de otros empresarios o consumidores del mismo bien o servicio. Este poder económico reviste la virtualidad de influenciar notablemente el comportamiento y las decisiones de otras empresas, y eventualmente, de resolver su participación o exclusión en un determinado mercado”.

Las características de una posición dominante en el mercado son:

“(i) las presiones competitivas ejercidas por los competidores existentes (las cuotas de mercado y niveles de concentración), (ii) las presiones competitivas ejercidas por la amenaza creíble de futuras expansiones de los competidores existentes o la entrada de competidores potenciales (expansión y barreras de entrada), (iii) las presiones competitivas ejercidas por la fuerza o poder de negociación de los demandantes y, en fin, (iv) "otros factores que le permitan a la empresa actuar de manera independiente en el mercado". (Superintendencia de Industria y Comercio, 2013).

En efecto, sobre este particular, la Superintendencia ha tenido oportunidad de precisar que del estudio económico que se realice debe establecerse el mercado producto y el mercado geográfico. Para el primero se debe establecer el bien o servicio que presta el agente económico dentro del mercado, para el segundo se debe establecer el ámbito geográfico en el que el agente desarrolla su actividad económica. (Abello-Monsalvo. 2017). Lo anterior significa que el mercado geográfico de las Sociedades de Gestión Colectiva, será el territorio colombiano, pues si se presenta la explotación de una obra de la que sean administradoras en

otro país, a través de los contratos de reciprocidad ejercerán el cobro de esa utilización.

La primera decisión de la SIC de Colombia que le atribuyó a una SGC posición de dominio fue en el caso Sayco, mediante la resolución de sanción número 10150 del 7 de marzo de 2017. En este caso el mercado definido por la autoridad fue, desde el punto de vista del mercado geográfico, Colombia, y desde el mercado producto: “(i) la gestión colectiva del derecho de comunicación pública en la modalidad de establecimientos abiertos al público y (ii) la gestión colectiva del derecho de comunicación pública en la modalidad de conciertos”.

Lo anterior obedece a un estudio realizado por la Superintendencia de Industria y Comercio en el que determinó que la gestión de las mencionadas modalidades del derecho patrimonial de comunicación pública, por sus características propias, resultaba indispensable realizarla a través de la modalidad de gestión colectiva.

En este caso, la Superintendencia sancionó a Sayco por la infracción de los numerales 3 del artículo 50 del Decreto 2153 de 1992, y 6 adicionado por el artículo 16 de la Ley 590 de 2000 donde se indica por un lado que está prohibido subordinar el suministro de un producto a la aceptación de obligaciones adicionales. Y el numeral 6 indica la prohibición de impedir a terceros el acceso a los mercados o canales de distribución.

Está claro entonces que los grandes productores musicales y los que pueden comprar grandes repertorios que son los sellos discográficos tradicionales, en asocio con las principales SGC, generan una posición dominante y segmentadora del mercado que no permite el surgimiento de modelos de negocio independientes a su misma escala. Aun así, existen alternativas, como hemos analizado, el auge masivo del acceso a la tecnología y la información ha permitido que los músicos emprendan un camino un poco menos complicado en comparación a otras épocas.

### 3.2.2 La economía naranja o economía creativa.

La economía naranja no fue algo creado por el señor Iván Duque Márquez, quien en colaboración tiene una obra literaria que trata el tema (Buitrago, Felipe, et, Marquez, Ivan. 2013).

Este tipo de economía se basa en la creación de empresas que, basados a partir de ideas creativas y culturales, ofrecen bienes y servicios basados en la propiedad intelectual. (Cuenca, Jaime. Et. Ajedo, Ruth. 2016). Dicha economía se basa en la producción intelectual para generar ingresos económicos con bajo impacto ambiental o un impacto auto sostenible, algo un poco más ético que el modelo tradicional de la venta de discos.

Varios entes internacionales apuntan al patrocinio económico de este tipo de emprendimientos, es así como el Banco Interamericano de Desarrollo, tiene políticas económicas claras para el desarrollo de esta economía en América Latina, tratando de convertirla en un clúster internacional de creadores. (Recuperado de <https://www.iadb.org/es>).

Este tipo de modelos económicos basados en *crowdfunding* y la ayuda de programas estatales para el fortalecimiento de las ideas creativas en desarrollo son las más utilizadas en este momento, con la ayuda de internet y las herramientas digitales propias de nuestra era (Douglas J. Cumming. Et. Sofia A. Johan. 2020).

### 3.2.3 La era de la autogestión

Para cualquier modelo de negocio incipiente, bien sea en la música o cualquier sector productivo, cualquier empresa de servicios o bienes ofrecidos al público, ha tenido que surtir una etapa de autogestión que le ayuda a pasar de ser una idea

de negocio, a una realidad corporativa que aporta a desarrollar el modelo de sociedad actual (Douglas J. Cumming. Et. Sofia A. Johan. 2020).

Por autogestión se entiende una serie de medidas implementadas en un sector, por el mismo creador de la idea de negocio, es decir, para el caso que nos ocupa, el músico realiza todas las funciones como empresario de producción, mercadeo, publicidad y demás complementos a su labor.

De tal manera que ya no se necesita todo un equipo de publicistas para ayudar a la imagen de un artista, sino que, por medio del *crowdfunding*, un publicista que también se esté apalancando en su medio puede aliarse con el músico que necesita de sus servicios para así los dos contribuir con un modelo de negocio particular con mutuo beneficio.

El *networking* es la herramienta más usada por los músicos emprendedores para poder dar a conocer su trabajo. Por medio de las redes sociales y los canales de difusión gratuita de contenido protegido, los licenciamientos de uso de obra y el acceso masificado que la gente puede tener de su obra incluso a un nivel global, el artista puede percibir ingresos por múltiples fuentes, a lo mejor, ingresos no muy altos, pero sí con la posibilidad exponencial de multiplicarlos.

La era digital ha traído muchos y nuevos canales de distribución, el disco físico ahora es un lujo, que sólo coleccionistas y grandes seguidores acceden como muestra de su fidelidad al creador intelectual. Plataformas de *streaming* como *YouTube* cambiaron la forma en la escuchamos música. Quedaron atrás las grandes colecciones de música física, para tener un montón de Megabytes de datos musicales que ni siquiera están almacenados en nuestros dispositivos, pero a los que tenemos acceso, bien sea de forma paga o libre. Por lo tanto, la digitalización de las obras es un gran paso para la protección de las mismas, sin embargo, no se ha llegado a un consenso general de cómo podemos protegerlas y sacar el mayor provecho económico para el artista. (Aguilera, *et al.* 2008).

Todas estas funciones pueden ser realizadas incluso por una sola persona, debido a que la educación dejó de ser un lujo desde hace décadas para ser una necesidad, y la búsqueda del ser humano. Por lo tanto, el conocimiento sobre programas de ordenador, conceptos musicales, conceptos económicos, conceptos de mercadeo, etc., pueden ser adquiridos a un mínimo costo por el mismo artista para crear una integralidad en el modelo de desarrollo económico incipiente, para que de manera autónoma pueda desenvolverse en el mercado de la música generando un modelo exitoso y rentable.

Actualmente encontramos diferentes canales de distribución de música y diferentes formas de dar a conocer el talento humano, sin utilizar grandes sumas de dinero y generando un impacto mayor al usuario. Como habíamos referido anteriormente, los festivales musicales son un gran ejemplo de esto, ya que los artistas de amplia trayectoria apalancan a los artistas emprendedores al permitirles en una gran vitrina, mostrar su obra. Gracias a la inversión estatal estos festivales han encontrado la forma de sobrevivir a miles de vicisitudes y perdurar como idea de negocio cultural.

Las ruedas de negocio son otra alternativa al modelo músico incipiente congregando en un solo espacio a todos los intervinientes del negocio o industria de la música para que se den a conocer y encuentren patrocinio, una de las formas más novedosas y actuales de capitalizar un modelo de negocio. Por medio del patrocinio o alianzas estratégicas entre marcas reconocidas y músicos emprendedores, el apalancamiento de estos es mucho más notable y efectivo. (San Martín *et. Al.* 2016). Por lo tanto, los usuarios musicales tienen muchas más opciones para satisfacer sus necesidades de entretenimiento y ello aporta al desarrollo cultural y económico de los modelos más folclóricos y autóctonos. Este tipo de intercambio ha permitido que artistas del folclor como Totò La Moposina sean apreciados en territorios con raigambres culturales diferentes como Alemania y Bélgica. (Totó la Momposina de gira por Europa. Feb 2014. Recuperado de

<https://www.elspectador.com/entretenimiento/arte-y-gente/toto-momposina-de-gira-europa-articulo-475049>).

El poder utilizar un perfil de público acceso internacional, con una dirección electrónica independiente, y con capacidad de almacenamiento de datos, es hasta ahora, la forma de difusión de contenido más empleada por los artistas tanto emprendedores como los que ya tienen un modelo de negocio más establecido y exitoso económicamente. De tal manera que, presentarse en los bares y discotecas ya no hace parte de la piedra angular de un músico emprendedor, como sí lo es la utilización de herramientas tecnológicas, el uso de metadatos, y la protección de su obra por medio de licencias o contratos generales de uso con cláusulas adhesivas o términos y condiciones de uso.

#### 4. Propuesta

Hasta este punto hemos dado cuenta del concepto de derechos de autor y sus diferentes tipos, esto es, moral y patrimonial. Así mismo, pudimos dilucidar el concepto de titularidad de derecho de autor y derechos conexos. Además, cuando se explicó qué es la gestión de los derechos de autor, nos dimos cuenta que hay obras que por su particularidad corresponden más a un modelo de gestión individual y otras que son más propias de un modelo de gestión colectiva y pudimos entender cada uno de ellos. Es por eso que hablamos también de las diferentes opciones que hay en internet o en línea para proteger o tutelar las obras bien sea de manera onerosa o gratuita como el *Copyleft* ó *creative commons*. Además tuvimos un acercamiento con la industria de las obras musicales y pudimos conocer las diferencias entre el modelo tradicional de la industria musical y los nuevos modelos contemporáneos que incluyen a los músicos emprendedores. Por estas razones, es nuestra intención proponer una opción alternativa de protección de obras musicales en el mundo digital en el cual tanto el modelo económico musical desarrollado, como los diferentes modelos en desarrollo, se vean identificados y se convierta en una opción solidaria en virtud de las demás funciones de las Sociedades de Gestión Colectiva que, más allá de un

recaudo transparente, genere unas regalías más homogéneas para todos los integrantes de este modelo que proponemos.

Como habíamos relatado anteriormente, un 10% de las regalías generadas por la explotación económica de las obras protegidas por la gestión colectiva de derechos en cabeza de una Sociedad de Gestión Colectiva, puede ser destinado a rubros que beneficien pluralmente a los autores y familias que hagan parte de una sociedad de gestión colectiva. Nos referimos puntualmente a derechos como seguridad social, educación, vivienda y servicios financieros.

En cuanto a la protección de la familia, la Constitución Política de Colombia en el artículo 42, indica que la protección de la unidad familiar es una de las funciones del Estado y por ende tutela varios aspectos de la familia como son el económico y el social. (Const. 1991). Es claro entonces que el individuo al ser social, como lo dijo Aristóteles (355 a. e. c), no es una unidad individual y aparte, el individuo hace parte de la sociedad sin embargo, ésta también tiene deberes hacia esa unidad. Es así que el Estado tiene funciones específicas para con la sociedad, no obstante en el artículo 2, la Constitución Política de Colombia indica:

(...)

“Las autoridades de la República están instituidas para proteger a todas las personas residentes en Colombia, en su vida, honra, bienes, creencias, y demás derechos y libertades, y para asegurar el cumplimiento de los deberes sociales del Estado y de los particulares.”

Como habíamos relatado, la protección de los derechos de autor se encuentra en cabeza del ejecutivo con funciones constitucionales delegadas a la Dirección Nacional de Derechos de Autor. Por lo tanto ese 10% del que trata el artículo 21, inciso segundo, de la ley 44 de 1993 puede ser destinado para dar cabal cumplimiento constitucional a las funciones de protección del individuo que tiene el Estado Colombiano. Es decir que cada Sociedad de Derecho de Autor tiene dentro

de sus obligaciones dar cobertura de los deberes del Estado para con el individuo en lo que tiene que ver con las personas que de ella hacen parte. Entonces una Sociedad de Gestión Colectiva puede aplicar ese 10% del recaudo de regalías para vincular a sus asociados al sistema de Seguridad social y a sus familias. Se propone considerar que este aporte no sólo sea una cotización de carácter independiente sino que se pueda incluir legalmente una tipificación del aporte como resultante de la actividad musical y se haga un régimen de cotización diferente, ya que los músicos no tienen la misma modalidad de ingresos que las demás profesiones liberales del Código de Comercio y en general de un asalariado. Es por esto que creemos que una legislación más acorde con este tipo de población sería un gran paso para cumplir estos objetivos constitucionales que tiene el Estado.

También podríamos hablar de la vivienda, la educación y en general la capacidad de obtener servicios como los financieros. Que como habíamos relatado, los músicos al no tener un ingreso que se perciba de manera homogénea durante determinado periodo de tiempo, no pueden tener acceso a ellos o por ejemplo a un fondo de cesantías para eventualmente poder utilizar recursos para la educación de sus hijos o realizar reformas locativas porque no corresponden al modelo de cotizante que trae la ley. Aunque lo pueden hacer, insistimos, de manera independiente, este tipo de aporte no corresponde al modelo de ingresos de un músico. Es por eso que las Sociedades de Gestión Colectiva deben entrar a suplir estas necesidades, pero esto, con un sistema tradicional de listas, para el conteo y distribución de regalías, no se hace muy práctico, logísticamente hablando, y no se hace muy efectivo ya que es difícil de controlar el uso de cada obra.

Actualmente en Colombia se opera con el sistema de ventanilla única creado mediante el artículo 47 del Decreto Ley 19 de 2012. Y lo que se busca es reducir los trámites de los responsables del pago de las regalías a las Sociedades de Gestión Colectiva, aunque es de aclarar que los autores intérpretes y ejecutantes

no necesariamente tienen que estar afiliados a una sociedad para poder hacer uso de esta ventanilla.

Al respecto, la sentencia C-784 de 2012, de la Corte Constitucional expresó lo siguiente:

"De lo anterior surge que la promoción de formas asociativas para la gestión colectiva de los derechos de autor, resulta compatible con la Carta, siempre y cuando no signifique la desprotección de los titulares individuales de derechos de autor que decidan no asociarse a alguna de las formas asociativas de gestión previstas en la ley".

"Si bien es cierto que el artículo 47 bajo estudio, establece una consecuencia negativa para las sociedades de gestión colectiva que no constituyan la ventanilla única, al impedirles que puedan cobrar por la administración de los derechos de sus socios en establecimientos de comercio, esta disposición no cubre a los titulares de derechos de autor, ni afecta el recaudo de tales derechos. A pesar de la deficiente redacción del inciso, la finalidad prevista por la no constitución de la ventanilla única no es impedir el recaudo de los derechos de autor, como afirma el demandante, sino evitar que las sociedades de gestión colectiva cobren por la administración de los recursos de sus asociados".

Por estas razones pensamos que un modelo de gestión en línea que permita el manejo autónomo de una cuenta para cada usuario (artista o titular), pero que haga parte de un repertorio heterogéneo, masivo, multiterritorial, detallado y de fácil acceso dará la posibilidad de una administración más efectiva de los recursos y al no ser necesaria la utilización de infraestructura física ni ventanillas, y logística humana de manera generalizada, puede ser un modelo que permita obtener porcentualmente más rentabilidad lo que se traduce en más capacidad económica para solventar las funciones constitucionales del Estado para con los ciudadanos que en este caso serían los asociados al modelo propuesto.

Este modelo se basa en la idea de una sociedad de Gestión Colectiva sin embargo cada asociado tiene la posibilidad de, en tiempo real, verificar el estado de explotación económica de cada obra que haga parte del repertorio protegido, además, podrá decidir si conviene publicar su obra bajo algún tipo de licencia, contrato de cesión o algún tipo de *Copyleft*. Podrá estar al tanto de cada cesión, licenciamiento, o cualquier tipo de modalidad que use para cada caso particular, y en qué condiciones se realiza. Tendrá acceso ilimitado a su estado de cuenta y tendrá fácil acceso a la posibilidad que como asociado tiene, de disponer esos recursos que le pertenecen de acuerdo al uso de cada obra y a las regalías que estas generen.

Todas las características anteriores pueden ser incluidas en un programa de ordenador o más específicamente en una plataforma que, vinculada con una base de datos digital de objetos, podrá permitir la realización de un sin número de operaciones u órdenes de manera sistemática y controlada. Sin embargo, y para el uso que prevemos, dichas plataformas no se presentan de manera generalizada en la administración de las obras y los recursos en las Sociedades de Gestión Colectiva porque aún no se ha encontrado un consenso legal generalizado en la aplicación multiterritorial de este tipo de modelos que, por ser tan novedoso, genera un poco de temor frente a los modelos actuales tradicionales, pero, como hemos visto a lo largo de este escrito, es por medio de la innovación que se logra el desarrollo.

Para implementar esta idea nos basamos en los Sistemas de Gestión de Bases de Datos y los Sistemas de Soporte de Operación. Por lo tanto, son dos situaciones diferentes pero que combinadas generan una capacidad inmensa de gestión del servicio o producto vendido, ya que este tipo de plataformas se utilizan sobre todo para la prestación de servicios de telecomunicación debido a la cantidad de órdenes y controles que permiten el uso de este tipo de Sistemas de Soporte de Operación. (Abel Alfonso López Carbonell, Yanko Antonio Marín Muro. Hector Cruz. Marzo 2018).

Las bases de datos digitales de objetos son compilaciones de objetos digitales que se gestionan por medio de un programa de ordenador, el cual admite ciertas órdenes, pero de manera limitada a su destinación que es ser una base de datos de objetos. (Timaran. 2001).

Con la utilización de los Sistemas de Soporte de Operación en conjunto con una base de datos de objetos podríamos ampliar esta gama de órdenes de la base de datos para que con esta otra plataforma se pueda incluir limitaciones de uso del objeto (que para nuestro caso sería una obra) y operaciones de cobro en tiempo real. Además estos Sistemas de Operación permiten la generación de reportes y la aplicación de todas las operaciones sin límite territorial. (Abel Alfonso López Carbonell, Yanko Antonio Marín Muro. Héctor Cruz. Marzo 2018).

De esta manera podemos incluir ordenes sistematizadas y controladas para cada tipo de uso y cada tipo de obra y cada una de las obras protegidas en tiempo real, a nivel mundial y garantizando acceso ilimitado al estado de cuenta de cada artista, interprete y ejecutante.

## CONCLUSIONES

Los derechos de autor son un conjunto de prerrogativas que permiten a los creadores y titulares de obras publicadas, velar por la protección legal de sus obras y regulan la explotación económica de las mismas. Por lo tanto es importante contar con un modelo de gestión de dichas obras que se amolde a las necesidades y requerimientos de cada creador o titular y que le permita administrar los usos de cada obra y las regalías que estas generan. Existen varias posibilidades para permitir el uso que cada autor o titular atribuye a su obra, incluso tipos, en los que la modificación de la obra es permitida, lo que ha resultado en la generación de muchos modelos económicos de explotación de

dichas obras diferentes a los tradicionales. Los sistemas de Gestión de Bases de Datos aplicados a Sistemas de Soporte de Operaciones son una gran alternativa para realizar la gestión colectiva de derechos de autor y derechos conexos de una manera eficiente, transparente y controlada.

La aplicación de estos sistemas a la gestión colectiva de derechos de autor, permite al titular del derecho la posibilidad de estar en contacto directo y constante con la gestión que realiza la sociedad sobre sus obras. Puede tener información veraz y actualizada de cada uno de los usos que se le ha atribuido a la obra, además de poder realizar un seguimiento efectivo y transparente de las regalías generadas por la explotación económica que de las obras registradas se percibe. La utilización de una base de datos digital permite almacenar la obra en un medio que no tiene los efectos físicos del paso del tiempo y el uso. Además permite generar copias deseadas sin pérdida de calidad y de manera masiva. Creemos que es importante el uso de este tipo de métodos de gestión colectiva porque permite por un lado que el creador o titular esté gestionando sus obras casi que de manera directa lo que reduce los costos de intermediación; por otro lado permite la administración de los recursos recaudados de manera efectiva y en tiempo real.

Las sociedades de Gestión Colectiva actualmente utilizan registros de usuarios entre las que se incluyen establecimientos de comercio abiertos al público y sistemas de transporte masivo que hagan radio difusión de obras incluidas en sus repertorios, además realizan la gestión de los derechos patrimoniales de la ejecución de obras en público, tanto por sus titulares como por otros intérpretes. El medio de recaudo se realiza por liquidaciones periódicas que se entregan a cada usuario de las licencias o autorizaciones del uso que otorga el creador o titular de la obra. Por su parte el modelo propuesto en este escrito corresponde a la posibilidad de atribuir usos a cada obra de manera más conveniente para el autor o titular, además de controlar cada uso en internet que se le haga a la obra. por lo tanto no se hace por medio de una liquidación periódica sino que se realiza en

cada oportunidad que se desee usar la obra y en ese momento se genera un cobro y se realiza la transacción económica.

Si bien lo que presentamos en este escrito es una alternativa aplicable a todos los modelos tanto de gestión colectiva como de mercado de la música, es posible analizar la factibilidad de aplicarlo a otros mercados como lo son la literatura, la fotografía y mercados específicos en el diseño gráfico y la producción de medios audiovisuales y fonogramas. Por otro lado podemos encontrar grandes posibilidades de crear nueva normatividad alrededor de los derechos sociales de los autores y titulares de obras publicadas en un medio digital y en general artistas, compositores e intérpretes para que su profesión sea homologada a las características actuales que tienen los sistemas de seguridad social, salud y pensiones, educación, vivienda y servicios financieros.

## LISTA DE REFERENCIA

- Abel Alfonso López Carbonell. Yanko Antonio Marín Muro. Héctor Cruz. Marzo 2018. *Nfvi y oss como vértices de la próxima generación de gestión de servicios*. Habana. Conferencia presentada en el VIII Simposio de Telecomunicaciones.
- Abello-Monsalvo, F. "Las sociedades de gestión colectiva frente a la libre competencia económica", *Revista La Propiedad Inmaterial* n.º 23, Universidad Externado de Colombia, enero-junio 2017, pp. 131-146. DOI: <https://doi.org/10.18601/16571959.n23.05>.
- Aguilera de, Miguel, E. Edel. Juan, Sedaño. Ana. 2008. *Comunicación y música I. Lenguaje de medios*. Barcelona. Editorial UOC.

- Antequera, Ricardo (2007). *Estudios de derechos de autor y derechos afines*. Madrid: Reus S.A..
- Berry, David M (2008) *Copy, rip, burn: the politics of copyleft and open source*. Pluto Press, London.
- Buitrago Felipe. Et Duque Ivan. 2013. *Economía naranja. Una oportunidad infinita*. Bogotá: Puntoaparte Bookverstising.
- Castan Tobeñas, Jose. (2007). *Derecho civil español, común y foral. Introducción y parte general. v.I, Teoría de la relación jurídica. La persona y los derechos de la personalidad*. Madrid: Reus S.A.
- Collier, Simon. 1986. *The life, music & times of Carlos Gardel*. Pittsburg: The University of Pittsburg Press.
- Contracting into Liability Rules: Intellectual Property Rights and Collective Rights Organizations August 1997 California Law Review 84(5) DOI: 10.2307/3480996
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. 1886. Aprobado por la LEY 33 de 1987 del Congreso de la Republica de Colombia.
- Corte Constitucional colombiana, Sala Plena, Sentencia C- 53, expediente D-3099. 2001. (M.P. Cristina Pardo Schlesinger).
- Corte Constitucional de Colombia Sentencia C-851 de 2013 M.P. Mauricio González Cuervo.
- Cuenca, Jaime. Ahejo, Ruth. 2016. *Efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales. Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- De castro y Bravo, Federico. (2008). *Derecho civil de España*. 3ra Edición. Madrid: Civitas.

Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014.

Dirección Nacional de Derecho de Autor. Varela, Andrés. *Concepto 1-2017-28559*. 2017. Recuperado de [http://200.91.225.128/Intrane1/desarrollo/CONCEPTOSWEB/arch\\_conceptos/1-2017-28559.pdf](http://200.91.225.128/Intrane1/desarrollo/CONCEPTOSWEB/arch_conceptos/1-2017-28559.pdf).

Douglas J. Cumming. Et. Sofia A. Johan. 2020. *Crowdfunding fundamental cases, facts and insights*. Oxford: Elsevier Inc.

Fouse, Hector. 2015. *La música pop y rock*. Primera edición en lengua castellana. Barcelona: Editorial UOC.

GNU, *general public license*. Recuperado de <https://www.gnu.org/licenses/licenses.html>

Jara San Martín, Verónica Analy (2016). *Implementación de un sistema para la administración de agendas de negocios utilizadas en eventos conocidos como ruedas de negocios*. Trabajo final para la obtención del título: Magíster en Sistemas de Información Gerencial. Espol. Fiec, Guayaquil. 24p.

*Licenses*. Recuperado de <https://artlibre.org/licence/lal/es/>

Lipzyc Delia." Derechos de autor y derechos conexos". Ed. Unesco, Cerlac, Zavalía.1.993.

OMPI 2016. *Principios básicos de derechos de autor y derechos conexos*. Suiza: OMPI.

Pedro J. Canut Zazurca. 2008. *Aportar seguridad a los derechos de autor*. Revista Espacio legal Septiembre 2008. Antena de Telecomunicaciones. Pg 56-59. Recuperado de [https://www2.coitt.es/res/revistas/10\\_Espacio\\_legal.pdf](https://www2.coitt.es/res/revistas/10_Espacio_legal.pdf)

Ray Patterson, Lyman. 1968. *Copyright in historical perspective*. First Paperback Edition. Nashville: Vanderbilt University Press.

Recuperado de <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Seitz, Frederick. 1999. *Transactions of the American philosophical society. The cosmic inventor REGINALD AUBREY FESSENDEN 1866-1932*) Philadelphia: American Philosophical Society.

Totó la Momposina de gira por Europa. Feb 2014. Recuperado de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/toto-momposina-de-gira-europa-articulo-475049>.

UNESCO. 1999. *Informe mundial sobre la cultura*. Madrid: Ediciones Unesco.

Vega Jaramillo, Alfredo. 2010. *Manual de derecho de autor*. Bogotá: Dirección nacional de derecho de autor.

WIPO. 2020. *La concesión de licencias sobre derechos de propiedad intelectual: un componente vital de la estrategia comercial de su PYME* recuperado de [https://www.wipo.int/sme/es/ip\\_business/licensing/licensing.htm](https://www.wipo.int/sme/es/ip_business/licensing/licensing.htm)

WIPO. 2020. *Licencias tecnológicas*. Recuperado de [https://www.wipo.int/sme/es/ip\\_business/licensing/technology\\_license.htm](https://www.wipo.int/sme/es/ip_business/licensing/technology_license.htm)

## BIBLIOGRAFIA RELACIONADA.

Justin Hughes (1988) "*The Philosophy of Intellectual Property*" Georgetown: Law J.

William Fisher (2001), "*Theories of Intellectual Property Rights*."

<http://www.law.harvard.edu/faculty/tfisher/iptheory.html>

