

EL CONCEPTO DE PLAGIO EN LA INDUSTRIA MUSICAL

Germán Darío Flórez-Acero^{*}
Sebastián Salazar^{**}
Mayra Alejandra Durán^{***}

3

Resumen

El presente capítulo busca explicar el concepto de *plagio* en las obras musicales desde la perspectiva del derecho de autor. Para ello se analizan inicialmente los aspectos técnicos del plagio y se expone el contenido de los derechos de autor y los derechos conexos. En ese contexto se analizan los diferentes tipos de plagio

.....

- ^{*} Investigador del grupo GEPPi de la Universidad Católica de Colombia. Abogado y profesor de las universidades Católica, Nacional de Colombia., Javeriana de Cali. Director de la Mesa de Derecho de Autor del Centro de Pensamiento de la Universidad Nacional de Colombia. Profesor invitado de las universidades de Alicante, Buenos Aires, de Chile, San Andrés de Buenos Aires y Pontificia Universidad Javeriana de Cali. Master of Law in Intellectual Property, Queen Mary University of London. Asociado de la firma 1493.
- ^{**} Abogado de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Derecho Privado Económico de la misma Universidad y Magíster en Derecho Internacional, Inversiones, Comercio y Arbitraje de la Universidad de Heidelberg (Alemania) y de la Universidad de Chile (Chile). Socio de Rincón Cuellar & Asociados. Se ha desempeñado como docente de la Cátedra de Arbitramento Internacional, Tipos Modernos de Contratación y de la de Contratos Civiles y Mercantiles, en el área de pregrado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia y la cátedra de Bienes en la Universidad Católica de Colombia.
- ^{***} Este artículo contó con la participación investigativa de la auxiliar de investigación y estudiante de décimo semestre de derecho de la Universidad Católica de Colombia, Mayra Alejandra Durán, funcionaria del área legal del Archivo General de la Nación, quien ayudó a presentar el tema en la Universidad de San Andrés de Buenos Aires en septiembre de 2015.

según la doctrina y, finalmente, se estudia el fenómeno desde el punto de vista del derecho anglosajón en el Reino Unido y en Estados Unidos.

Palabras clave: Derecho de autor y derechos conexos, propiedad intelectual, industria de la música, Spotify.

Abstract

The current article seeks to explain the concept of plagiarism in musical works from the perspective of copyright. For this, the technical aspects of plagiarism are initially analyzed. Subsequently, the contents of copyright and rights are exposed. In this context, different types of plagiarism are analyzed according to the doctrine and finally the phenomenon is analyzed from the point of view of common law systems in the United Kingdom and United States.

Keywords: Copyright and related rights, intellectual property, music industry, Spotify.

Introducción

Sin duda, uno de los temas más controversiales en la industria de la música es el concepto de plagio aplicado a las obras musicales, ya que es muy común que los creadores de estas obras, protegidas por el sistema de derecho de autor o *copyright*,¹³² acudan a la inspiración generada en otras obras preexistentes para componer sus canciones, ya sea la música o la letra. Es más, existen géneros musicales en los cuales es muy común este tipo de situaciones, como la música electrónica, en la cual muchas veces se parte de composiciones anteriores para realizar una nueva creación artística.

La gran discusión desde el punto de vista jurídico, y la que se pretende ilustrar con el presente texto, se encuentra en cuáles son los límites que existen entre esta inspiración musical —propia de los sujetos de derecho que participan de esta industria, principalmente compositores de letras y música— y el concepto de plagio como violación del derecho moral de paternidad de los autores.

¹³² Recordemos que el sistema de derechos de autor es propio de los países de tradición continental de derecho como Francia y Alemania, y el sistema de *copyright* pertenece a los países de tradición anglosajona como Inglaterra y Estados Unidos.

•El concepto de plagio en la industria musical•

En este orden de ideas, se pretende hacer una revisión del concepto de plagio y su lectura a la luz de las obras musicales, a partir de la selección de casos representativos tanto en el sistema del *common law* como en el *civil law*, cotejado a partir de la definición del derecho moral de paternidad en diferentes legislaciones y, principalmente, en los acuerdos internacionales de propiedad intelectual.

De la misma forma, se realizará una mención a otra serie de situaciones referidas al plagio, en lo que tiene que ver con los sujetos de protección de los derechos conexos, es decir, los artistas, intérpretes y ejecutantes de obras musicales en relación con sus interpretaciones. Este es un tema también por demás interesante, ya que en algunos casos han sido estas interpretaciones las que han sido objeto de cuestionamiento legal por posibles plagios.

Esta investigación se realizará teniendo en cuenta una visión holística del problema, que tendrá en cuenta tanto los derechos de los aspectos legales, como los aspectos que tienen que ver con la música en sí misma, para tener así una mejor comprensión del problema.

La música y el sonido

La música está compuesta tanto por los acordes que componen cada una de las melodías, como por la interpretación que la representa y, en aquellos casos que la tenga, la letra de la composición musical. Cada una de estas partes, como lo veremos más adelante, tiene su protección desde el punto de vista jurídico, ya sea como un derecho de autor o como un derecho conexo.

La música ha sido definida tradicionalmente como “el arte de combinar sonidos agradablemente según las leyes que lo rijan”. En este sentido, es considerada arte por cuanto el artista, por medio de la música, comunica el mundo externo con el interno transmitiendo su visión personal de lo que rodea su ser. De esta forma, aunque dos artistas toquen la misma obra, como puede ser un concierto de piano de Chopin, su percepción del mundo hará que sonoramente cada una tenga un rasgo particular, haciendo cada interpretación única.¹³³ Así, el sonido es una

¹³³ Juan Sebastián Guevara, *Teoría de la música* (Medellín, 2010. https://www.teoria.com/articulos/guevara-sanin/guevara_sanin-teoria_de_la_musica.pdf).

sensación producida en el sentido del oído por la puesta en vibración de cuerpos sonoros.¹³⁴

El sonido puede identificarse por medio de cuatro características perceptibles: la intensidad, el tono, el timbre y la distancia. La intensidad está asociada con el nivel de presión en el medio acústico; de esta forma, el oído siempre percibe de manera diferente las variaciones de presión del sonido a diferentes frecuencias. Por esto se habla de volumen o amplitud del sonido, lo que en inglés se llama *loudness*.¹³⁵

En las figuras 1 y 2 se explica este concepto de intensidad a partir de la identificación de diferentes sonidos comunes según la intensidad sonora:

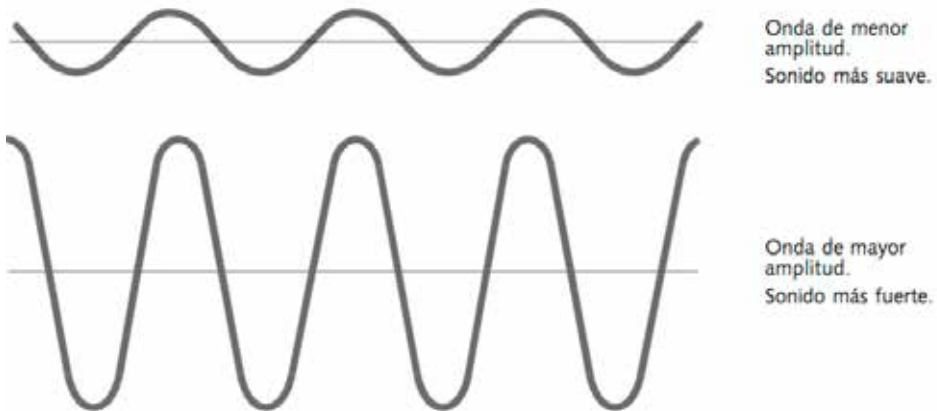


Figura 1. La amplitud del sonido.

Fuente: Juan Carlos Asisten, *El sonido. Edición de sonido en computadora para proyectos en clic, multimedia y otras actividades educativas* (Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 1999) 19.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Constantino Pérez Vega, *Sonido y audición* (Santander, España: Universidad de Cantabria, 2011) 2.

•El concepto de plagio en la industria musical.

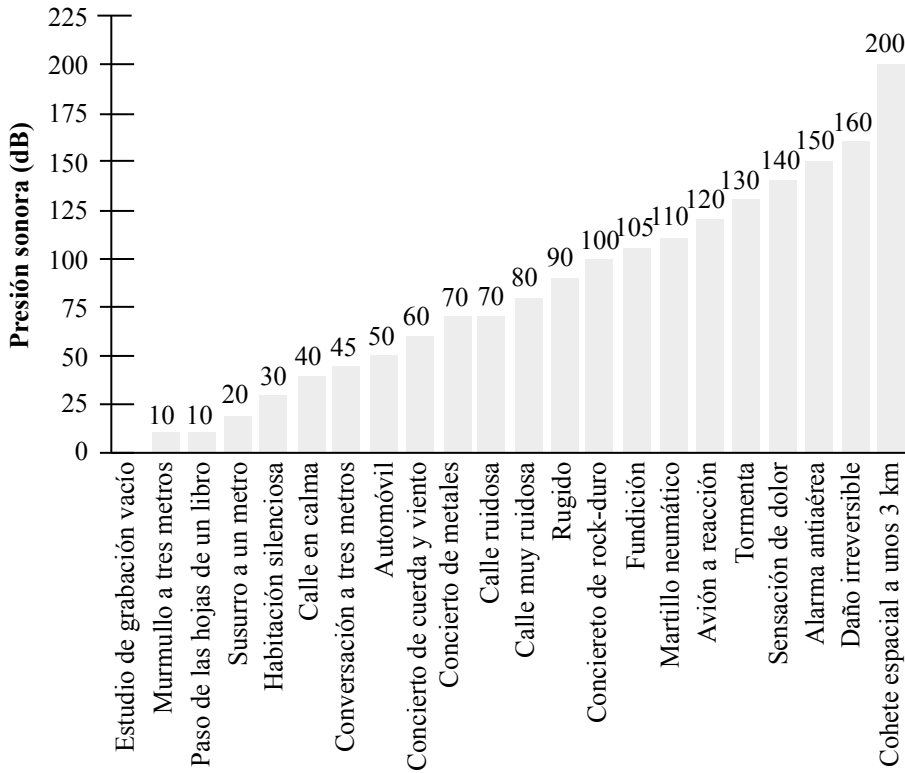


Figura 2. Niveles de presión sonora, expresados en dB referidos a 0,0002 μ bar para diferentes sonidos habituales.

Fuente: Pérez Vega, *Sonido y audición*, 8.

La frecuencia está asociada al tono del sonido. Es decir, de acuerdo con la cantidad de oscilaciones por unidad de tiempo, se determina si el sonido es más agudo o más grave. Mientras más grande sea la frecuencia, el tono será más agudo y, contrariamente, a menor frecuencia, el tono del sonido será más grave.¹³⁶ “En la terminología de sonido, se designa como octava a un tono del doble de frecuencia de la fundamental, o también de la mitad de la frecuencia. En el primer caso se dice que la octava está por encima; en el segundo, por debajo”.

¹³⁶ Asisten, *El sonido*, 19.

La figura 3 permite comprender de mejor forma el concepto de frecuencia del sonido.

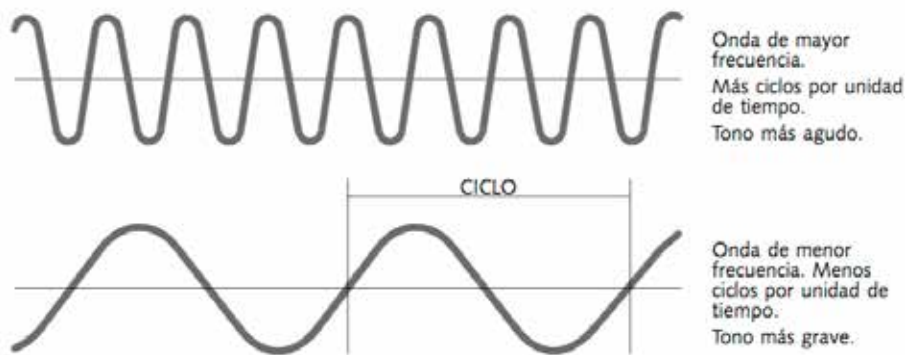


Figura 3. La frecuencia del sonido.¹³⁷

Fuente: Asisten, *El sonido*, 19.

En este sentido, la frecuencia es medida en hertz (Hz), donde 1 Hz equivale a un ciclo por segundo. El oído humano puede percibir entre los 20 y los 20.000 Hz, que corresponde a tonos graves, medios y agudos.¹³⁸

Por otro lado, el timbre es una cualidad del sonido que nos permite identificar de dónde proviene el sonido, es decir, nos señala la diferencia entre la voz de ciertas personas o de un tipo de instrumento musical.¹³⁹ Algunas teorías, como la de la localización, señalan que la percepción del timbre tiene lugar debido a mecanismos complejos realizados en el cerebro a partir de estímulos que provienen de las neuronas, ya que el oído humano se ha convertido en un eficientísimo analizador de sonidos, fruto de la evolución de nuestra especie.¹⁴⁰ Así las cosas, el timbre nos permite identificar entre dos sonidos que tengan igual frecuencia y

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ver nota 132.

¹⁴⁰ Jesús Mariano Merino y Loida Muñoz Repiso, *Las vibraciones de la música. La percepción acústica: tono y timbre* (Alicante: Ed. Club Universitario, 2007) 22-23.

•El concepto de plagio en la industria musical.

amplitud, pero que provienen de distintas fuentes.¹⁴¹ La figura 4 ilustra el concepto del timbre.

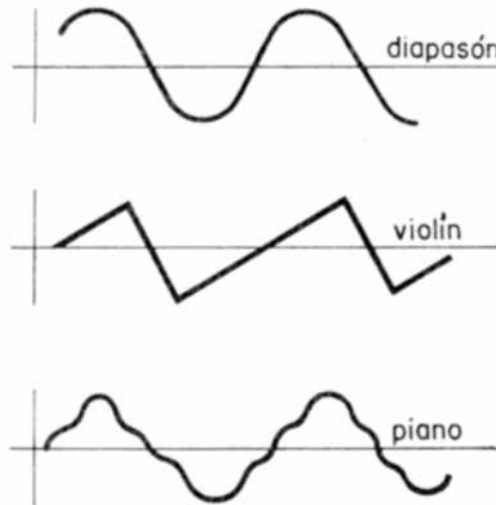


Figura 4. El timbre del sonido.

Fuente: Asisten, *El sonido* 20.

Por último, la distancia del sonido corresponde al espacio temporal entre la aparición y la extinción del sonido, y se puede equiparar con el tiempo del sonido.¹⁴² Esto se relaciona con la velocidad de propagación, que varía según el medio. Así, por ejemplo, la velocidad de propagación del sonido es diferente en el agua, el aire, el acero o la goma.¹⁴³

Los anteriores conceptos, aunque básicos cuando hablamos de las características del sonido, de obvia relación con las obras musicales, ayudan a entender

¹⁴¹ Asisten, *El sonido*.

¹⁴² Ver la nota, 136.

¹⁴³ Sistemas de insonorización para la industria y el medio ambiente (SINTEC), *Conceptos básicos del sonido* (<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwif0LixzMnQAhWCyyYKHcoKDisQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sintecinsonorizacion.com%2Fclasses%2Fdescargar.php%3Fdoc%3D1352205911-0-1.pdf&usq=AFQjCNHL9uRC72JVXB8NUJA-RNP2s9vY5A&sig2=I6JUxAX9eXiz2MVKQ-ck0g&bvm=bv.139782543,d.eWE>) 4.

algunas de las decisiones que se han tomado en torno al tema del plagio en las obras musicales.

El objeto y los sujetos de protección de la obra musical

Después de haber mencionado algunos temas técnicos relativos al sonido y a la música, se abordará una descripción de lo que se entiende por obra musical, así como los principales sujetos de protección del derecho de autor en la industria de la música. Para esto se tendrán en cuenta la legislación colombiana y los instrumentos de derecho internacional vigentes en un sinnúmero de países.

La legislación colombiana en materia de derecho de autor protege las composiciones musicales con letra o sin ella, así como las composiciones dramático-musicales.¹⁴⁴ Así, el derecho de autor protege las creaciones musicales entendidas como obras artísticas que abarcan toda clase de combinaciones de sonidos o composiciones, con o sin texto (letra o guion).¹⁴⁵

En este entendido, se reafirma que el derecho de autor protege tanto a los creadores de la composición musical como a los de la letra misma de las canciones. Situación fundamental a la hora de analizar los diferentes casos de plagio, pues sobre estas obras recae la protección del derecho de autor, y el análisis para determinar si se presenta un plagio o no, se realiza precisamente cotejando dos obras o más.

Tradicionalmente se llama *autor* de una obra musical a quien crea la letra, mientras que a aquel que crea la melodía se le llama *compositor*,¹⁴⁶ y en este sentido siempre será el sujeto de protección en lo que se refiere al derecho moral de paternidad, el cual se infringe en un plagio. Estas obras se protegen desde la misma creación, sea de la letra o de la melodía, ya que en los sistemas continentales de derecho de autor y que tienen su génesis en el Convenio de Berna de 1886, se establece el principio según el cual la protección de las obras no requiere ningún tipo de formalidad.

¹⁴⁴ Congreso de Colombia, *Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor* (Bogotá: Diario Oficial, 1982) art. 2.

¹⁴⁵ Dirección Nacional de Derecho de Autor. Definición de obra artística o musical. Disponible online en <http://derechodeautor.gov.co/artisticas-y-musicales>. Consultado el 23 de noviembre de 2016.

¹⁴⁶ Juan Carlos Monroy, Camila Arias Ospina, Johanna Sáenz Ardila y Ximena Rojas Murcia, *El derecho de autor y los derechos conexos en la industria de la música* (Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2012) 7 a 12.

•El concepto de plagio en la industria musical•

Sin embargo, el registro de una obra musical es importante por temas probatorios, ya que tiene por objeto dar garantía de la seguridad y autenticidad de los títulos de derecho de autor¹⁴⁷ (otorgados precisamente con el registro), razón por la cual se presume que la titularidad de la obra está en cabeza de quien realice el registro. Este se realiza en Colombia a través del Registro Nacional de Derecho de Autor, administrado por la Dirección Nacional de Derecho de Autor (DNDA). Para que una obra sea registrada como obra musical deben anexarse tanto las partituras de la melodía como la letra de la canción. Si solo se presenta la letra de la canción, sin las partituras, se realizará el registro como una obra literaria.¹⁴⁸

Este registro de la obra musical es un aspecto muy importante cuando se analice un plagio, ya que el registro de las canciones en cotejo es de las primeras cosas que se van a evaluar, para tener una idea de la titularidad de las obras. De todas formas, reiteramos que este registro no es constitutivo de derechos, pero es un aspecto probatorio muy importante en los procesos judiciales que se realizan en relación con el derecho de autor.

En lo que respecta a las obras dramático-musicales, se pueden definir así:

[...] una creación intelectual que se expresa mediante un guion compuesto por escenas y estas por diálogos a través de los cuales los personajes enfrentan un obstáculo a su acción dramática, destinada a ser representada en escena y que se caracteriza por que la música tiene un rol preponderante en la misma, expresándose sus personajes mediante canciones tanto en monólogos como en diálogos. Al igual que las obras dramáticas, su guion normalmente se inicia con un punto de ataque por el cual los personajes abandonan su situación inicial para enfrentar un nudo u obstáculo el cual provocará el desenlace de la trama.¹⁴⁹

Son considerados autores de estas obras los creadores de la parte dramática y los de la parte musical serán considerados coautores. Como ejemplos podemos citar los famosos musicales de *Evita*, *Chicago* y *El Rey León* o las óperas *Carmen* o *La Traviata*.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Congreso de Colombia, *Ley 44 de 1993 por la cual se modifica y adiciona la Ley 23 de 1982 y se modifica la Ley 29 de 1944* (Bogotá: Diario Oficial 40.740 de febrero 5 de 1993) art. 4.

¹⁴⁸ SINTEC.

¹⁴⁹ Eric Iriarte, Ruddy Medina y Martín Moscoso, *Guía de derecho de autor para creadores de obras dramático-musicales* (Lima: INDECOPI, USAID, 2013) 2.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Alcance y contenido de los derechos de autor

En lo que respecta a los derechos conferidos a los autores de las obras musicales y dramático-musicales, encontramos que se les otorga una serie de derechos de orden patrimonial, referidos a la explotación económica de la obra, y otros derechos del orden moral, referidos a la relación intrínseca que tiene el autor con el espíritu de la obra, cuyo objeto es proteger la personalidad del autor en relación con su obra.¹⁵¹

Entre los derechos patrimoniales encontramos los siguientes:

- *Reproducción*: Se refiere a la facultad exclusiva que tiene el autor para autorizar o prohibir que la obra sea fijada en un soporte material o realizar copias de la misma por cualquier procedimiento¹⁵² digital o análogo.¹⁵³
- *Comunicación pública*: Es la facultad que tienen los autores o titulares de derechos patrimoniales para que puedan autorizar o prohibir la divulgación de la obra a una pluralidad de personas en un mismo lugar.¹⁵⁴ Por ejemplo, cuando la música es puesta en una discoteca o en un concierto para el deleite de los asistentes. Cuando ese derecho consiste en poner la obra musical a disposición del público —principalmente en redes como internet,¹⁵⁵ mediante portales como YouTube—, es considerado una forma de comunicación pública de la obra.¹⁵⁶ En este caso los consumidores pueden acceder a ella en el lugar y en el momento que deseen.
- *Distribución*: Derecho que tienen los autores para autorizar o prohibir la explotación del bien por medio de la venta o alquiler de los ejemplares

¹⁵¹ Delia Lipszyc, “El derecho moral de autor. Naturaleza y caracteres”. En *Memorias del VIII Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales* (Asunción, Paraguay, 1993) 151.

¹⁵² Jorge Olarte Collazos y Miguel Ángel Rojas, *Manual de derecho de autor para alcaldías y gobernaciones* (Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2011) 16.

¹⁵³ Comunidad Andina, *Decisión N° 351 que establece el régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos* (Lima, 1993. <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=9445>) art. 13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, art. 14.

¹⁵⁵ Tratados sobre Internet de Derechos de Autor y de Interpretación o Ejecución y Fonogramas de la OMPI de 1996.

¹⁵⁶ Sandra Palomar, “Los derechos de explotación en la Directiva 29/2001”, *Revista Autor y Derecho* (2002): 7.

•El concepto de plagio en la industria musical.

de las obras.¹⁵⁷ En las redes digitales se ve mediante plataformas como Spotify, Tigo Music, Napster o Claro Música.¹⁵⁸

- *Transformación*: Es el derecho que tiene el autor para autorizar o prohibir el cambio de formato de una obra, así como su traducción o adaptación.¹⁵⁹

En lo que respecta a los derechos morales, el sistema de derecho de autor de países de tradición continental reconoce los siguientes derechos:

- *Paternidad*: Es el derecho moral mediante el cual se reivindica la autoría de una obra a favor de su autor.¹⁶⁰ Este es, sin duda, el derecho más importante cuando se habla del plagio, pues, como se verá, con esta conducta se desconoce la titularidad del autor sobre su obra. Este derecho ha sido reconocido desde el propio artículo 6 bis del Convenio de Berna. En consecuencia, la infracción a este derecho causará perjuicio a los derechos personalísimos del autor, sea que no se le mencione o se le sustituya en la paternidad con o sin dolo.¹⁶¹
- *Integridad*: Es el derecho que tiene el autor de la obra a oponerse a toda deformación y mutilación¹⁶² que afecte el decoro de la misma y la reputación del autor.¹⁶³ Hace poco se presentó un célebre caso entre un muralista y el Centro Comercial San Diego, en Medellín, en el que este último fue condenado en primera instancia a pagar 100 salarios mínimos legales vigentes (SMLV) al autor por borrar el mural sin su consentimiento, violando su derecho de integridad.¹⁶⁴

¹⁵⁷ OMPI, *Reseñas, Convenios y Tratados administrados por la OMPI* (Ginebra: OMPI, 2001) 43.

¹⁵⁸ Germán Flórez y Daniela Bernal, *El nuevo modelo de distribución musical: del vinilo al Spotify. Evidencia digital, distribución musical y derecho de consumo* (Bogotá: Ed. Universidad Católica, 2016) 29 a 45.

¹⁵⁹ Lipszyc, "El derecho moral de autor".

¹⁶⁰ Comunidad Andina, *Decisión 351*, art. 11. Congreso, *Ley 23 de 1982*, art. 30.

¹⁶¹ Leandro Rodríguez Miglio, *Contenido del Derecho de Autor. Derecho moral y derechos patrimoniales. Los titulares. Los derechos protegidos: monopolio de explotación, derecho a disponer de la obra, derecho de reproducción y comunicación al público* (http://www.cadra.org.ar/upload/Miglio_Derecho_Autor.pdf) 3.

¹⁶² Comunidad Andina, *Decisión 351*, art. 11. Congreso, *Ley 23 de 1982*, art. 30.

¹⁶³ Olarte Collazos, *Manual de derecho de autor para alcaldías y gobernaciones*.

¹⁶⁴ Dirección Nacional de Derecho de Autor, *Informe de relatoría No. 01 Referencia1-2015-34057* (Bogotá: 2015) 3.

- *Ineditud*: Es el derecho que tiene el autor a que no se hagan publicaciones de su obra.¹⁶⁵ Esta facultad le permite al autor publicar o no la obra.
- *Modificación*: Es el derecho que tiene el autor a realizar cambios a la obra después de haber sido publicada, siempre y cuando indemnice a los terceros que afecte con el ejercicio de este derecho.¹⁶⁶
- *Retracto*: Es el derecho que tiene el autor a sacar la obra de circulación después de haber sido publicada, siempre y cuando indemnice a terceros que afecte con el ejercicio del derecho.¹⁶⁷

Derechos conexos de los artistas, intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas

Es importante volver a reseñar que en el ámbito de la industria musical los artistas, intérpretes y ejecutantes de obras musicales, los productores de fonogramas en relación con sus fonogramas y los organismos de radiodifusión en relación con sus programas radiodifundidos tienen los llamados derechos conexos¹⁶⁸ sobre sus interpretaciones, sobre la fijación de los fonogramas y sobre sus emisiones, respectivamente. Estos son llamados así porque coexisten con las obras creadas por los autores y contribuyen a la divulgación, conocimiento y disfrute de la obra,¹⁶⁹ además de la estrecha relación que guardan con los derechos de autor.

Vale decir que el reconocimiento de los derechos conexos como un derecho de propiedad intelectual —también llamados derechos vecinos— es común en los sistemas jurídicos de corte continental. Sin embargo, para países anglosajones, como Estados Unidos, es común entender que la idea de protección a estos sujetos de derecho está en la esfera de la relación laboral o contractual que exista ente el artista y el contratante, y prima la idea de que la protección que debe darse

¹⁶⁵ Olarte Collazos, *Manual de derecho de autor para alcaldías y gobernaciones*.

¹⁶⁶ Congreso, *Ley 23 de 1982*, art. 30.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Esta protección está señalada en la Convención de Roma sobre artistas, intérpretes y ejecutantes de obras artísticas y literarias, productores de fonogramas, y en el artículo 166 de la Ley 23 de 1982.

¹⁶⁹ Emilia Aragón, *Los titulares de derechos conexos y objetos protegidos. Contenido del derecho, excepciones y limitaciones* (Organización Mundial de Propiedad Intelectual, Tercer seminario regional sobre propiedad intelectual para jueces y fiscales de América Latina, Nicaragua, 2004) 3.

•El concepto de plagio en la industria musical•

al artista debe quedar situada dentro del campo del derecho laboral, obteniendo sus derechos y obligaciones del correspondiente contrato.¹⁷⁰

En resumen, los derechos conexos son aquellos otorgados por el derecho de autor a los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras artísticas o literarias, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión en relación con sus emisiones. Estos derechos tienen dicho nombre debido a la relación cercana con el derecho de autor, ya que, por ejemplo, las interpretaciones y ejecuciones son realizadas sobre obras literarias y artísticas.

En el caso de los derechos conexos, cuando el titular de los derechos reconocidos a los artistas, intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión sea una persona natural, el término de protección es de la vida de este más 80 años.¹⁷¹ Si el titular de dichos derechos es una persona jurídica, este será de 70 años contados así:¹⁷²

- A partir del final del año calendario de la publicación autorizada de la interpretación, la ejecución o el fonograma.
- A falta de publicación autorizada dentro de los 50 años contados a partir de la realización de la ejecución, interpretación o del fonograma, el plazo será de 70 años a partir del final del año calendario en que se realizó la interpretación o ejecución del fonograma.
- A partir del final del año calendario en que se haya realizado la primera emisión de su radiodifusión.

Al igual que los autores y compositores, los artistas intérpretes o ejecutantes tienen también un conjunto de derechos que se agrupan en las mismas dos categorías o especies: derechos morales y derechos patrimoniales. Así, las leyes colombianas les reconocen a estos titulares de derechos la capacidad para autorizar o prohibir la comunicación pública de cualquier forma de sus interpretaciones fijadas cuando se haga con fines distintos a los autorizados por los artistas, para fijar e interpretar sus ejecuciones, para autorizar o prohibir la comunicación al

170 Ibid.

171 Congreso, *Ley 23 de 1982*, art. 29.

172 Ibid.

público en cualquiera de sus interpretaciones y ejecuciones no fijadas y para obtener una remuneración por la comunicación pública de las fijaciones.¹⁷³

Los derechos morales de los titulares de derechos conexos se reconocen siempre, incluso cuando se hayan cedido los derechos patrimoniales. Son derechos perpetuos, no puede renunciarse a ellos ni se pueden transferir. El artículo 171 de la Ley 23 de 1982 reconoce los derechos morales consagrados en el artículo 30 de la misma ley, el cual se puede resumir de la siguiente manera:¹⁷⁴

- a. *Paternidad*: Derecho a ser reconocido como autor de la interpretación de la obra. Por ejemplo, en la venta del DVD del concierto de la banda inglesa The Rolling Stones en Bogotá, en marzo de 2016, siempre se debe mencionar el nombre de los intérpretes y ejecutantes de la obra.
- b. *Integridad*: Derecho a impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra la interpretación de la obra, cuando afecte sus intereses o su reputación.
- c. *Inédito*: Derecho a decidir si da o no a conocer su interpretación de la obra al público.
- d. *Modificación*: Derecho a hacer la modificación que crea apropiada, antes o después de su publicación.
- e. *Retracto o retiro*: Derecho a retirar su interpretación de la obra del comercio o a suspender su utilización.

En estos últimos dos derechos el intérprete o ejecutante debe reconocer las respectivas indemnizaciones a los terceros que hayan recibido algún perjuicio.

Ni los productores de fonogramas ni los organismos de radiodifusión tienen reconocimiento de derechos morales, tanto en la ley colombiana como en las normas internacionales.¹⁷⁵

Por su parte, los derechos patrimoniales tienen que ver con las distintas formas en que se pueden utilizar o explotar económicamente las obras musicales y, a diferencia de los derechos morales, son transferibles, renunciables y se pueden disponer cómo y cuándo se ceden o licencian.

¹⁷³ Comunidad Andina, *Decisión 351 de 1993*, art. 34. Congreso de Colombia, *Ley 23 de 1982*, art. 166.

¹⁷⁴ Congreso de Colombia, *Ley 23 de 1982*, art. 171.

¹⁷⁵ Alfredo Vega Jaramillo, *Manual de derecho de autor* (Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor; 2010) 114.

•El concepto de plagio en la industria musical•

En este sentido, los artistas, intérpretes o ejecutantes, o sus representantes, tienen el derecho exclusivo respecto de sus interpretaciones o ejecuciones a autorizar o prohibir las siguientes conductas:¹⁷⁶

La radiodifusión y la comunicación al público de la interpretación o ejecución de dichos artistas, salvo cuando ella se haga a partir de una fijación previamente autorizada o cuando se trate de una transmisión autorizada por el organismo de radiodifusión que transmite la primera interpretación o ejecución; b) La fijación de la interpretación o ejecución no fijada anteriormente sobre un soporte material; c) La reproducción de una fijación de la interpretación o ejecución de dichos artistas en los siguientes casos: 1. Cuando la interpretación o la ejecución se haya fijado inicialmente sin su autorización; 2. Cuando la reproducción se hace con fines distintos de aquellos para los que fueron autorizados por los artistas, y 3. Cuando la interpretación o la ejecución se haya fijado inicialmente de conformidad con las disposiciones de esta ley pero la reproducción se haga con fines distintos de los indicados.

Cada derecho patrimonial se considera como independiente; entonces, en caso de disponer de los derechos, se debe indicar expresamente cuál de estos se está cediendo o licenciando. Para el caso de los derechos morales se recalca nuevamente que siempre se reconocen, incluso cuando se hayan cedido los derechos patrimoniales.¹⁷⁷

Por lo general, el productor musical celebra con el artista un contrato de artista, para que este interprete la obra musical que será fijada en el fonograma. El artista también celebra un contrato de mandato con un representante o *manager* para que promocioe y negocie en el mercado sus interpretaciones o ejecuciones musicales.¹⁷⁸

El plagio en las obras musicales

Una vez hecho el recuento sobre el objeto de protección, los sujetos de protección y los diferentes derechos que emanan de las obras musicales, esta parte se centra en el concepto de plagio propiamente dicho desde el punto de vista jurídico, así

¹⁷⁶ Artículo 166 de la Ley 23 de 1982.

¹⁷⁷ Germán Flórez, *Curso de Derecho de Autor para la industria musical* (Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2012) 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*

como en sus consecuencias y algunas categorías en la industria de la música, apoyándose en casos del derecho comparado.

La palabra *plagio* viene del latín *plagiaris* y a su vez de la ley romana *Fabia de plagiaris*, que castigaba a los ladrones de niños, esclavos y hombres libres, ya que la persona que cometía esta acción se reivindicaba como el dueño de estas personas sin serlo.¹⁷⁹ El antiguo poeta Marcial usó el término *plagiaris* para aquel que le copiaba sus versos.¹⁸⁰

El plagio es, sin duda, una de las mayores infracciones a los derechos de los autores, ya que con esta práctica se desconoce el derecho que tiene el autor a ser reivindicado como el creador de la obra. Esto lleva a que se viole el derecho de paternidad del autor. La DNDA de Colombia indica que *plagio* es una definición doctrinal, pues la misma ley, entre la que se incluye la ley penal, no incluye esa palabra de manera categórica.¹⁸¹

El plagio inteligente

La misma DNDA,¹⁸² citando el glosario de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI), define *plagio* de la siguiente forma:

En efecto Gyorgy Boytha, en el Glosario de la OMPI de derecho de autor y derechos conexos, define plagio como “el acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterados”.¹⁸³

El plagio se configura con la concurrencia de dos elementos:

1) La utilización no autorizada de la obra ajena, en todo o en parte, reproduciéndola de manera literal (caso en el cual se denomina “plagio servil”), o simulada (en cuyo

¹⁷⁹ Ana Nettel Díaz, “Derecho de autor y plagio”. *Revista Alegatos* N.º 83 (2013): 140.

¹⁸⁰ MARCIAL, *Epigramas*, Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y ca., 1890-91, I, 52; véase M.-C. Dock, “Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria”, en *Revue internationale du droit d'auteur*, in *loc. cit.*, pág. 150.

¹⁸¹ Congreso de Colombia, *Ley 599 de 2000, por la cual se crea el Código Penal Colombiano* (Bogotá: Diario Oficial 44.097 de julio 24 de 2000) arts. 270 y 271.

¹⁸² Andrés Varela Algarra, *Concepto 1-2016-20991* (Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2016) 13 y 14.

¹⁸³ György Boytha, *Glosario del derecho de autor y derechos conexos* (Ginebra: OMPI, 1980) Voz 188.

•El concepto de plagio en la industria musical•

caso la doctrina le denomina “plagio inteligente”), es decir, introduciéndole a la obra algunas modificaciones que buscan disimular la copia realizada; y

2) La suplantación del autor, al presentar la obra o nombre de persona a nombre de persona distinta del autor verdadero.

Importa resaltar que el plagio implica la vulneración simultánea de diferentes derechos morales y patrimoniales de autor.

En efecto, la infracción al derecho moral del autor plagiado se hace ostensible en el ámbito de su derecho de paternidad, pues el plagiario se hace pasar como autor de la obra de otra persona. Así mismo, en la mayoría de los casos también se lesiona el derecho moral de integridad, pues lo común es que el plagiario trate de “disfrazar” su acción modificando apartes sustanciales de la obra para hacerla pasar como una diferente de la originaria.

En el caso del llamado “plagio inteligente”, la utilización no autorizada de la obra ajena se evidencia por la similitud o coincidencia con una parte sustancial de los elementos originales de la obra plagiada, por ejemplo, la melodía de una obra musical, el guion de una obra audiovisual, la estructura interna o narrativa de una obra literaria, el algoritmo de un programa de computador, etc.

La lesión a los derechos patrimoniales, por su parte, deriva de la transformación o modificación no autorizada de la obra y de su posterior utilización a través de la reproducción, o comunicación pública.¹⁸⁴

En el caso de las obras musicales, veremos cómo en la gran mayoría de casos hay un plagio inteligente, ya que se cambian los matices propios de la obra plagiada, realizándole algunas modificaciones, pero no deja de ser un plagio y va en detrimento de los derechos de los autores.

Esta infracción referente al plagio, aunque solo protege a los autores o a los artistas, intérpretes o ejecutantes sobre sus ejecuciones, indirectamente puede proteger a las personas jurídicas, las cuales, a pesar de no tener la posibilidad de ser titulares del derecho moral de paternidad, pueden lograr una protección, por

¹⁸⁴ Jorge Mario Olarte Collazos y Miguel Ángel Rojas Chavarro, *La protección del derecho de autor y los derechos conexos en el ámbito penal* (Bogotá: Cámara de Comercio Colombo Americana, Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2010) 100 y 101.

medio de las normas contractuales, de competencia desleal¹⁸⁵ y de los efectos patrimoniales de la violación del derecho moral de paternidad.¹⁸⁶

Por esta razón vemos constantemente que las compañías editoras musicales, que son personas jurídicas, aparecen como sujetos procesales en los grandes casos de plagio en la industria musical. Igualmente, muchos de esos casos se ventilan en cortes anglosajonas, donde el sistema de derecho tiene una protección de los derechos morales más por vía de su jurisprudencia.

Plagio evidente

Este plagio se presenta en aquellos casos en que la violación del derecho de paternidad de los autores y de los artistas es palmario. En estos casos, más allá de la experticia que siempre debe ser proporcionada por un perito experto en música, en caso de un proceso jurisdiccional o arbitral, según sea el caso, la simple comparación entre la obra original y la que plagia permite a cualquier persona determinar la infracción de manera incuestionable.

Para esto se analizan algunos casos que se han presentado de acuerdo con el tipo de plagio. Siguiendo algunas de las ideas del glosario de la OMPI, se categorizarán en plagio evidente y en plagio inteligente.

Aproximación del *common law* al derecho moral de paternidad

Cuando se analizan casos en los que se ha debatido el tema del plagio en obras musicales, normalmente se encuentra que la gran mayoría ya se ha debatido en jurisdicciones del *common law*, las cuales, por lo general, se caracterizan por no tener una fuerte protección de los derechos morales de autor. Sin embargo, esta situación no obsta para que se reconozca la protección de derechos morales, incluido el de paternidad. Hay normas que, aunque débiles, los reconocen o figuras del derecho consuetudinario y el derecho contractual que lo protegen.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Raquel Román Pérez, *Una visión particular sobre la obra colectiva y la difícil cuestión de los derechos morales de la persona jurídica. Sujetos del derecho de autor* (Madrid, España: Ed. Reus. S.A., 2007) 77 a 80.

¹⁸⁶ Naima Parella, "Arbitrabilidad objetiva de los derechos de autor y derechos conexos". *Kluwer Law International* (2014):74-92.

¹⁸⁷ Carlos Conde, "Copyrights y derechos morales: La experiencia del Reino Unido", *Revista de la Propiedad Inmaterial* n.º 15 (2011): 20.

•El concepto de plagio en la industria musical.

Por ejemplo, en el Reino Unido el derecho de paternidad es protegido mediante su ley de *copyright* de 1988 (Copyright and Design Patent Act [CDPA]), que prescribe cuatro derechos morales,¹⁸⁸ entre los que se destacan para nuestro estudio el derecho de ser identificado como autor de la obra y el de falsa atribución.

El primero de ellos es reconocido a los creadores de obras musicales y artísticas. Este derecho, desde la perspectiva del *common law*, permite a los autores de este tipo de obras manejar sus repertorios, determinar los canales donde tendrán sus regalías, ser reconocidos por el genio y talento de su obra, construir su personalidad como artistas¹⁸⁹ y, lo más importante, evitar que se presente el fenómeno del plagio.¹⁹⁰

El segundo de los derechos reseñados corresponde al de falsa atribución, cuando al autor de una obra musical en nuestro caso de estudio le ha sido atribuida falsamente la autoría de una obra.¹⁹¹ En este caso no habría plagio, porque se ha hecho una atribución ajena a la voluntad del supuesto autor; sin embargo, no se debe actuar de mala fe para salvar una infracción de plagio por una falsa atribución.

Esta legislación se aleja mucho de los principios que rigen los derechos morales en el mundo referentes a que estos sean inalienables, imprescriptibles e intransferibles, ya que la CDPA permite que estos derechos sean renunciables,¹⁹² razón por la cual se desnaturaliza la esencia del derecho moral de autor como un derecho personalísimo y se le da preponderancia al derecho contractual y a las negociaciones del *copyright*.

Sin embargo, hay que aclarar que en los casos de plagio generalmente no hay contratos de por medio que posibiliten la transferencia de estos derechos. Aún así, en procesos conciliatorios podría renunciarse a este derecho en el *common law* del Reino Unido.

¹⁸⁸ UK Copyright and Design Patent Act, 1988, Chapter 4, Section 77-89.

¹⁸⁹ Lionel Bently y Brad Sherman, *Intellectual property law* (United Kingdom: Oxford, 2008) 244.

¹⁹⁰ Ying Zhou, "Moral rights in the information society", *Beijing Law Review* n.º 5 (2014): 107-113.

¹⁹¹ Conde, "Copyrights y derechos morales".

¹⁹² Robert C. Bird y Lucille M. Ponte, "Protecting moral rights in the United States and the United Kingdom-Challenges and opportunities under the UK's new performances regulations". *Boston University International Law Journal* 24, n.º 213 (2013): 238.

Por su parte, Estados Unidos es probablemente uno de los países más reticentes en el mundo para reconocer en sus normas los derechos morales de los autores. De hecho, solo en 1989 ratificó el Convenio de Berna de 1886 y siempre se ha negado a llevar a su legislación el artículo 6 bis del Convenio de Berna que se refiere precisamente a los derechos morales,¹⁹³ incluso los acuerdos ADPIC de la OMC no obligan a los Estados partes a incluir en sus legislaciones el artículo 6 bis del Convenio de Berna, en parte por las presiones de Estados Unidos. Este país argumenta que protege los derechos morales por medio de sus normas de competencia desleal.¹⁹⁴

Estados Unidos únicamente incorporó en su legislación derechos morales de manera muy restrictiva en la Visual Artist Rights Act (VARA) de 1990. Sin embargo, esos derechos se restringieron a obras de arte visual en lo que difícilmente encuadrarían las obras musicales.

El *Report of the Copyright Industry in the U. S. Economy* de 2011 calculó el valor de las industrias creativas para el 2010 en \$931.820 millones de dólares, que representan el 6,36 % del producto interno bruto de Estados Unidos.¹⁹⁵ Razones como esta explican por qué legislaciones como las del *common law* en Estados Unidos prefieren una legislación más enfocada en los derechos económicos de las obras.

Sin embargo, la jurisprudencia se ha encargado de reconocer el derecho moral de paternidad, mirado más desde su contenido económico, por las ganancias dejadas de percibir por el titular del derecho. A continuación, se señalan dos casos importantes en los que se presenta el caso del plagio en el ámbito del derecho anglosajón.

Caso de George Harrison por la canción My Sweet Lord. Plagio evidente

Este caso¹⁹⁶ fue resuelto en la Corte del Distrito de Nueva York el 31 de agosto de 1976. Se encontró culpable por la conducta de plagio al famoso músico George

¹⁹³ International Federation of Actors, *The moral right of performances. Current situation in 2013* (Bélgica: Ed. International Federation of Actors, 2013) 23.

¹⁹⁴ Leslie Pettenati, "Moral rights of artists in an international marketplace", *Pace International Law Review* 12 (2000): 425-449.

¹⁹⁵ Jing Zhang, *Restrictions on moral rights – A comparative study on its legislation and application in civil law and common law jurisdictions* (Toronto: University of Toronto, 2012) 45.

¹⁹⁶ *Bright Tunes Music v. Harrisongs Music* 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976).

•El concepto de plagio en la industria musical•

Harrison, exintegrante de la banda británica The Beatles, por el plagio de su popular canción *My Sweet Lord*,¹⁹⁷ con respecto a la canción de Ronald Mack titulada *He's so fine*,¹⁹⁸ interpretada por la banda The Chiffons.

La corte consideró que George Harrison usó los núcleos melódicos de la canción del demandante casi de manera idéntica, utilizando el mismo orden y una secuencia repetitiva, de tal manera que entre las dos canciones hay una armonía idéntica. Esto le trajo como conclusión a la Corte que probablemente George Harrison de manera inconsciente se apropió de la esencia de la música de la canción *He's so fine*.¹⁹⁹ Para la Corte, ambas canciones tienen una especie de nota de gracia en la misma escala melódica.²⁰⁰

Para el juez Owen, en el caso referido, las dos canciones consisten musicalmente en una repetición común de las frases de notas musicales sol-mi-re, seguida por cuatro repeticiones de la también común frase musical sol-la-do-la-do. Entonces, al analizar las dos canciones se encuentra que ambas canciones utilizan la misma nota de gracia en la misma secuencia de notas.

La figura 5 muestra las secuencias que coinciden en ambas canciones.

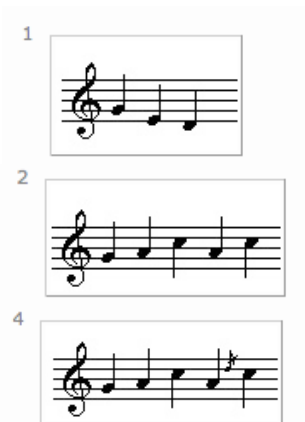


Figura 5.

Fuente: Tomado del website Music Copyright Infringement Resource. Nettel, *Derecho de autor y plagio*.

¹⁹⁷ Ver video en <https://www.youtube.com/watch?v=0kNGnIKUdMI>.

¹⁹⁸ Ver video en <https://www.youtube.com/watch?v=s6ynrjxxurU>.

¹⁹⁹ Ver <http://mcir.usc.edu/cases/1970-1979/Pages/brightharrisongs.html>.

²⁰⁰ Ibid.

Lo anterior reafirma que para la Corte ambas canciones son sustancialmente similares y que son básicamente la misma música con diferente letra. La misma Corte señaló que George Harrison muy probablemente no había tenido la conciencia para cometer esta infracción al derecho de autor, pero como la canción *He's so fine* había sido un éxito en el pasado, el demandado quizás la había escuchado y la había traído inconscientemente para hacer su canción.²⁰¹ Sin embargo, George Harrison fue condenado a pagar 500.000 dólares.

Caso Pharrel Williams. Plagio inteligente

Un plagio inteligente se presenta especialmente cuando se toman partes de una obra para ser introducidas en otra, sin autorización del titular de los derechos de la obra primigenia, de tal manera que se configura la infracción al derecho de autor. Un caso que ilustra esta situación es el de Marvin Gaye vs. Pharrel Williams y Robin Thicke.

Blurred Lines, una de las canciones más importantes de los connotados artistas Pharrel Williams y Robin Thicke, fue considerada un plagio por parte de un jurado conformado en la Corte de Distrito de Los Ángeles, California, en marzo de 2015, ya que esta canción tomó extractos de la canción *Got to Give it Up*,²⁰² del famoso cantante de *blues* Marvin Gaye.

Pese a que Marvin Gaye murió en 1984, los derechos patrimoniales sobre sus obras fueron transferidos a sus herederos, quienes haciendo uso de las prerrogativas dadas por el derecho de autor, que otorgan un periodo de explotación económica de las obras aún después de la muerte del autor, demandaron a los artistas Pharrell Williams y Robin Thicke en 2013.²⁰³

Pharrell Williams señaló durante el juicio que cuando él compuso *Blurred lines*, se inspiró en la música de Marvin Gaye, quien es su ídolo, pero que nunca copió la canción.

Los cantantes Williams y Thicke fueron condenados inicialmente a una cifra récord de indemnización a la familia de Marvin Gaye: 7,3 millones de dólares;

²⁰¹ Eduardo Varela y Natalia Tobón, *Derecho de autor para creativos. Obras musicales* (Bogotá: Ed. Ibáñez, 2011) 107-108.

²⁰² Ver http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2015/03/150310_ultnot_eeuu_blurred_lines_plagio_ng.

²⁰³ *Ibid.*

•El concepto de plagio en la industria musical.

sin embargo, meses después del veredicto esta suma fue rebajada a 5,3 millones de dólares, ya que el juez del caso, John Kronstand, consideró que la condena no estaba ajustada a la evidencia real y aceptó el arreglo entre Universal y la familia de Marvin Gaye, que comprende regalías del 50 % de la explotación de la canción.²⁰⁴ De todas formas, el caso no ha llegado a su final, ya que los abogados de Pharrel y Robin apelaron la decisión,²⁰⁵ por cuanto consideran que hubo una cascada de errores legales en el caso.²⁰⁶

Este ejemplo deja abierto el interrogante sobre cuándo estamos ante un plagio o ante un homenaje o una inspiración, situaciones naturales entre los artistas musicales y que prenden las alarmas sobre futuros casos, ya que, como dice Joe Levy, uno de los editores de la revista *Billboard*, este fallo puede llevar a que los editores y los sellos musicales sean más cautelosos cuando se trate de obras de inspiración o de homenajes, pero surge la pregunta sobre en qué punto se traza la línea²⁰⁷ y qué constituye exactamente la propiedad intelectual en la industria de la música.²⁰⁸

Conclusiones

Es innegable que la industria de la música tiene un alto impacto dentro de las economías de los países, pero también es importante que se le brinde al autor las herramientas para proteger su creación, ya que esta puede ser objeto de apropiación indebida por parte de otras personas que se aprovechen de su trabajo creativo.

Así, el plagio es un fenómeno que se presenta en muchos casos en las obras musicales, y desde el punto de vista del derecho de autor corresponde a la vulneración del derecho moral de paternidad, que en los países del *civil law*

²⁰⁴ Ver <https://www.theguardian.com/music/2015/jul/15/pharrell-williams-wins-back-2m-in-blurred-lines-case>.

²⁰⁵ Ver <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/37185954/robin-thicke-and-pharrell-williams-appeal-against-blurred-lines-copyright-ruling>.

²⁰⁶ Williams v. Gaye. Case 15-56880- Ninth Circuit of the United States of Appeals (<http://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/blurred-lines-creators-urge-appeals-922465>).

²⁰⁷ Anthony McCartney, *El caso de blurred lines. Una línea borrosa entre el tributo y el plagio* (<http://www.vive-lohoy.com/entretenimiento/8436496/el-caso-de-blurred-lines-la-linea-borrosa-entre-el-tributo-y-el-plagio>).

²⁰⁸ Matthew Morrison, *Gaye v. Thicke. How blurred are the lines of copyright infringement* (<http://blog.oup.com/2015/03/blurred-lines-copyright-infringement/>)

está reconocido taxativamente en cada una de las legislaciones, ya que tiene su génesis en el artículo 6 bis del Convenio de Berna.

En el caso de los países anglosajones, como Estados Unidos, esta protección proviene del *case law* o de la llamada jurisprudencia, pero en la cual se les da gran preponderancia a los derechos económicos derivados de la infracción de este derecho moral, como lo evidencian las cuantiosas indemnizaciones que se desprenden de este tipo de casos.

Lo cierto es que en algunas situaciones es relativamente sencillo determinar que estamos ante un caso de plagio entre obras musicales, porque la similitud se hace evidente, pero existen otros casos en que el plagio es más inteligente y casi pasa inadvertido, por lo cual se debe hacer un estudio exhaustivo de las melodías y, sobre todo, de las secuencias utilizadas para determinar si existe la infracción o no.

Finalmente hay casos bastante cuestionables en los que hay que trazar una línea muy delgada entre el fenómeno del plagio y la simple coincidencia creativa, derivada del uso de elementos comunes en la música.

•El concepto de plagio en la industria musical•

Bibliografía

- Aragón, Emilia. *Los titulares de derechos conexos y objetos protegidos. Contenido del derecho, excepciones y limitaciones*. Organización Mundial de Propiedad Intelectual. Tercer seminario regional sobre propiedad intelectual para jueces y fiscales de América Latina. Nicaragua, 2004.
- Asisten, Juan Carlos. *El sonido. Edición de sonido en computadora para proyectos en clic, multimedia y otras actividades educativas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 1999.
- Bently, Lionel y Brad Sherman. *Intellectual property law*. United Kingdom: Oxford, 2008.
- Bird, Robert C. y Lucille M. Ponte “Protecting moral rights in the United States and the United Kingdom- Challenges and opportunities under the UK’s new performances regulations”. *Boston University International Law Journal* 24, n.º 213 (2013): 238.
- Boytha, György. *Glosario del derecho de autor y derechos conexos*. Ginebra:OMPI, 1980.
- Bright Tunes Music v. Harrisongs Music 420 F. Supp. 177 (S.D.N.Y. 1976)
- Comunidad Andina. *Decisión N° 351 que establece el régimen común sobre derecho de autor y derechos conexos*. Lima, 1993. <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=9445>
- Congreso de Colombia. *Ley 599 de 2000, por la cual se crea el Código Penal Colombiano*. Bogotá: Diario Oficial 44.097 de julio 24 de 2000. Conde, Carlos. “Copyrights y derechos morales: La experiencia del Reino Unido”. *Revista de la Propiedad Inmaterial* n.º 15 (2011): 1-10.
- Congreso de Colombia. *Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor*. Bogotá: Diario Oficial, 1982.
- Congreso de Colombia. *Ley 44 de 1993 por la cual se modifica y adiciona la Ley 23 de 1982 y se modifica la Ley 29 de 1944*. Bogotá: Diario Oficial 40.740 de febrero 5 de 1993. Dirección Nacional de Derecho de Autor. Definición de obra artística o musical. Disponible online en <http://derechodeautor.gov.co/artisticas-y-musicales>. Consultado el 23 de noviembre de 2016.
- Dirección Nacional de Derecho de Autor. *Informe de relatoría No. 01. Referencia: 1-2015-34057*. Bogotá: 2015.
- Flórez, Germán. *Curso de Derecho de Autor para la industria musical*. Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor. Pág. 29. Bogotá-Colombia. 2012.
- Flórez, Germán y Daniela Bernal. *El nuevo modelo de distribución musical: del vinilo al Spotify. Evidencia digital, distribución musical y derecho de consumo*. Bogotá: Ed. Universidad Católica, 2016.
- Guevara, Juan Sebastián. *Teoría de la música*. Medellín, 2010. https://www.teoria.com/articulos/guevara-sanin/guevara_sanin-teoria_de_la_musica.pdf.

- International Federation of Actors. *The moral right of performances. Current situation in 2013*. Bélgica: Ed. International Federation of Actors, 2013.
- Iriarte Eric, Ruddy Medina y Martín Moscoso. *Guía de derecho de autor para creadores de obras dramático musicales*. Lima: INDECOPI, USAID, 2013.
- Lipszyc, Delia. “El derecho moral de autor. Naturaleza y caracteres”. En *Memoria del VIII Congreso Internacional sobre la Protección de los derechos intelectuales*. Asunción, Paraguay, 1993.
- Marcial, Epigramas, Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y ca., 1890-91, I, 52; véase M.-C. Dock, “Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria”, en *Revue internationale du droit d’auteur*, in *loc. cit.*, pg. 150.
- McCartney, Anthony. El caso de *Blurred lines*. Una línea borrosa entre el Tributo y el plagio. Disponible en: <http://www.vivelohoy.com/entretenimiento/8436496/el-caso-de-blurred-lines-la-linea-borrosa-entre-el-tributo-y-el-plagio>
- Morrison, Matthew. *Gaye v. Thicke. How blurred are the lines of copyright infringement*. <http://blog.oup.com/2015/03/blurred-lines-copyright-infringement/>.
- Merino, Jesús Mariano y Loida Muñoz Repiso. *Las vibraciones de la música. La percepción acústica: tono y timbre*. Alicante: Ed. Club Universitario, 2007.
- Monroy, Juan Carlos, Camila Arias Ospina, Johanna Sáenz Ardila y Ximena Rojas Murcia. *El derecho de autor y los derechos conexos en la industria de la música*. Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 20125.
- Nettel Díaz, Ana. “Derecho de autor y plagio”. *Revista Alegatos* n.º 83 (2013): 87.
- Olarte Collazos, Jorge y Miguel Ángel Rojas. *Manual de derecho de autor para alcaldías y gobernaciones*. Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2011.
- Olarte Collazos, Jorge Mario y Miguel Ángel Rojas Chavarro. *La protección del derecho de autor y los derechos conexos en el ámbito penal*. Bogotá: Cámara de Comercio Colombo Americana, Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2010.
- OMPI. *Reseñas, Convenios y Tratados administrados por la OMPI*. Ginebra: OMPI, 2001.
- Palomar, Sandra. “Los derechos de explotación en le Directiva 29/2001”. *Revista Autor y Derecho* (2002): 7.
- Parella, Naima. “Arbitrabilidad objetiva de los derechos de autor y derechos conexos”. *Kluwer Law International* (2014): 74-92.
- Pettenati, Leslie. “Moral rights of artists in an international marketplace”, *Pace International Law Review* 12, (2000): 425-449.
- Pérez Vega Constantino. *Sonido y audición*. Santander, España: Universidad de Cantabria, 2011.
- Rodríguez Miglio, Leandro. Contenido del Derecho de Autor. Derecho moral y derechos patrimoniales. Los titulares. Los derechos protegidos: monopolio de explotación, derecho a disponer de la obra, derecho de reproducción y comunicación al público. Pg. 3.

•El concepto de plagio en la industria musical.

Disponible en http://www.cadra.org.ar/upload/Miglio_Derecho_Autor.pdf. Consultado el 24 de noviembre de 2016.

Román Pérez, Raquel. *Una visión particular sobre la obra colectiva y la difícil cuestión de los derechos morales de la persona jurídica. Sujetos del derecho de autor*. Madrid, España: Ed. Reus. S.A., 2007.

Sistemas de insonorización para la industria y el medio ambiente (SINTEC) . *Conceptos básicos del sonido*. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwif0LixzMnQAhWCyyYKHcoKDisQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sintecinsonorizacion.com%2Fclasses%2Fdescargar.php%3Fdoc%3D1352205911-0-1.pdf&usg=AFQjCNHL9uRC72JVXB8NUJA-RNP2s9vY5A&sig2=I6JUxAX9eXiz2MVKQ-ck0g&bvm=bv.139782543,d.eWE>.

UK Copyright and Design Patent Act, 1988, Chapter 4, Section 77-89

Varela Algarra, Andrés. *Concepto 1-2016-20991*. Bogotá: Dirección Nacional de Derecho de Autor, 2016.

Varela, Eduardo y Natalia Tobón. *Derecho de autor para creativos. Obras musicales*. Bogotá: Ed. Ibañez, 2011.

Williams v. Gaye. Case 15-56880- Ninth Circuit of the United States of Appeals. <http://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/blurred-lines-creators-urge-appeals-922465>.

Zhou, Ying. “Moral rights in the information society”. *Beijing Law Review* n.º 5 (2014): 107-113.

Zhang, Jing. *Restrictions on moral rights – A comparative study on its legislation and application in civil law and common law jurisdictions*. Toronto: University of Toronto, 2012.

Páginas web:

<http://derechodeautor.gov.co/artisticas-y-musicales>.

<http://mcir.usc.edu/cases/1970-1979/Pages/brightharrisongs.html>.

http://www.cadra.org.ar/upload/Miglio_Derecho_Autor.pdf.

<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwif0LixzMnQAhWCyyYKHcoKDisQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sintecinsonorizacion.com%2Fclasses%2Fdescargar.php%3Fdoc%3D1352205911-0-1.pdf&usg=AFQjCNHL9uRC72JVXB8NUJA-RNP2s9vY5A&sig2=I6JUxAX9eXiz2MVKQ-ck0g&bvm=bv.139782543,d.eWE>.

<https://www.youtube.com/watch?v=0kNGnIKUdMI>.

<https://www.youtube.com/watch?v=s6ynrjxxurU>.