

EL CONTRATO DE EDICIÓN DE OBRA MUSICAL EN LA ERA DEL STREAMING: REFLEXIONES SOBRE LA DEBIDA REMUNERACIÓN DE LOS AUTORES

THE MUSICAL PUBLISHING CONTRACT IN THE STREAMING ERA: REFLECTIONS ON THE FAIR REMUNERATION OF AUTHORS



Lic. Nasly Isaíd Neri García

Licenciado en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudiante de tercer semestre de la Especialidad en Derecho de la Propiedad Intelectual en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Derecho de la UNAM.

ORCID ID: 0009-0000-8152-9229.

Resumen: Este artículo proporciona una mirada crítica a la industria musical a través del análisis del contrato de edición de obra musical con base en su regulación en la legislación mexicana, contextualizando su aplicación en el marco de las nuevas tecnologías, específicamente las plataformas de streaming, ofreciendo un estudio sintetizado de las figuras del derecho de autor y los derechos conexos involucrados en la creación y comercialización de las obras musicales, así como su repercusión en la forma en que los compositores, músicos y cantantes son retribuidos por su trabajo.

Palabras clave: derecho de autor, derechos conexos, obras musicales, piratería digital, streaming, derechos patrimoniales, regalías, contrato de edición musical.

Abstract: This article provides a critical look towards the music industry through the analysis of the musical publishing contract based on its regulation under Mexican law, contextualizing its application within the framework of new technologies, such as streaming platforms, offering a synthesized study regarding figures pertaining to copyright law and related or neighboring rights involved in the creation and commercialization of musical works, as well as their impact on the ways in which composers, musicians and singers are paid for their labor.

Keywords: copyright, related rights, musical works, digital piracy, streaming, economic rights, royalties, musical publishing contract.

Sumario: I. Introducción; II. La evolución de la industria musical; II.1. La influencia de la piratería en la transición del consumo físico al consumo digital; II.2. Los tratados internet de la OMPI; II.3. El surgimiento de las plataformas de *streaming*; III. El contrato de edición de obra musical; III.1. Definición y naturaleza jurídica; III.2. Partes del contrato; III.3. Objeto del contrato; III.3.1. El objeto-hecho del contrato: los derechos patrimoniales; III.3.2. El objeto-cosa del contrato: la obra musical; IV. Derechos conexos relacionados con la obra musical; IV.1. Definición de derechos conexos; IV.2. Diferencia entre derechos conexos y derecho de autor; IV.3. Titulares de los derechos conexos relacionados con la obra musical; V. La remuneración de los autores en la era del *streaming*; V.1. Los tipos de regalías; V.2. El papel de las sociedades de gestión colectiva; V.3. El reparto de ingresos; V.4. La remuneración por la comunicación pública en su modalidad de puesta a disposición (*streaming*); VI. Conclusiones; VII. Fuentes de consulta.

I. Introducción

La Declaración Universal de los Derechos Humanos reconoce, en el numeral dos del artículo 27, el derecho de toda persona a “la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”.¹ En otras palabras, el derecho de autor es un derecho humano que contempla también la protección de los derechos morales y de explotación derivados de la creación de una obra.

Este artículo se centrará en la segunda categoría: los intereses materiales, también concebidos como derechos patrimoniales o de explotación, ya que, partiendo de la premisa de que estos se encuentran protegidos a nivel internacional como derechos humanos, podemos colegir que existe, a favor de los autores, el derecho de vivir dignamente mediante el aprovechamiento económico de sus creaciones. Por tanto, la finalidad de este trabajo será contrastar este deber ser con la dimensión real del ser, abordando específicamente la industria musical.

Para lograr este objetivo, se analizará el contrato de edición de obra musical desde un punto de vista crítico en el contexto actual, ilustrando el impacto que la era digital tiene para este tipo de contrato y, con ello, el modelo de difusión musical –mejor conocido como *streaming*– y la forma en que los autores y compositores son retribuidos por la explotación de sus obras.

¿Las condiciones actuales de la industria musical permiten que los autores sean justamente retribuidos por su trabajo? ¿Cómo influye la regulación del contrato de edición musical en la forma en que se paga a los autores? ¿Cuáles son otros factores que afectan el derecho humano de los autores a recibir beneficios materiales por el uso de sus obras? ¿Es justa la forma en que las plataformas de *streaming* les pagan a los artistas? Estas son las principales interrogantes que se abordarán en el presente artículo investigativo.

¹ Vid. ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), “La Declaración Universal de los Derechos Humanos” [en línea], <<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>>.

II. La evolución de la industria musical

II.1. La influencia de la piratería en la transición del consumo físico al consumo digital

Para comprender la problemática principal que se plantea en este trabajo, es necesario entender el cambio de paradigma a propósito de la forma en que la música se comercializaba y se consumía hasta finales del siglo pasado, y la forma en que se consume y comercializa hoy en día, es decir, la transición de lo físico a lo digital.

Podría afirmarse que el abandono gradual de los medios de fijación físicos, como los discos compactos (CD), los cassetes y los vinilos, en favor de la comunicación pública en su modalidad de puesta a disposición por medio de plataformas digitales o *streaming*, fue una consecuencia directa de un fenómeno propiciado por el acceso masivo al internet durante los albores del nuevo milenio: la piratería digital.

La piratería implica la reproducción ilegal de productos discográficos que explotan los derechos de propiedad intelectual sin pagar los debidos derechos de autor mediante la elaboración de copias no autorizadas, lo cual afecta derechos de explotación, como la reproducción, la distribución y la comunicación pública.²

Si bien la piratería no es un fenómeno propio

de la era digital, la incorporación de las llamadas tecnologías de la información y la comunicación a la vida cotidiana de la sociedad en la década de los noventa sí propició un entorno en el que la piratería aumentó exponencialmente.

Tradicionalmente, la piratería se constreñía a reproducir copias no autorizadas de las obras para distribuirlas sin el consentimiento del titular de los derechos a un costo mucho menor al de los medios de fijación licenciados usando como vehículo principal el comercio informal. El internet, sin embargo, ocasionó que esta situación se hiciera todavía más crítica para la industria musical con la aparición de plataformas en línea y programas P2P (*peer to peer*), como Napster, Ares Galaxy, eMule, LimeWire, uTorrent y muchos otros, que ponían todo tipo de obras al alcance de los usuarios de forma completamente gratuita.

II.2. Los tratados internet de la OMPI³

El impacto de esta nueva forma de difusión ilegal de obras artísticas fue tal que en el año de 1996 se celebraron los denominados "tratados internet": el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (TODA) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas (TOIEF), con la finalidad de regular la explotación de derechos de autor y derechos conexos en internet, respectivamente.

² BERNAL SÁNCHEZ, Daniela y Germán Darío Flórez Acero, "El nuevo modelo de distribución musical: del vinilo a Spotify", en Germán Darío Flórez Acero et al., *Evidencia digital, distribución musical y derecho de consumo. Discusiones desde el derecho privado*, Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 2016 (Jus Privado, 4), p. 35.

³ WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO), "¿Qué es la OMPI?" (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) [en línea], <<https://www.wipo.int/es/web/about-wipo>>.

LA EVOLUCIÓN DE LA INDUSTRIA MUSICAL

En estos tratados se determinó que los países debían establecer un marco mínimo de protección de derechos que permitiera a los creadores controlar y recibir una compensación pertinente por la explotación de sus obras, estableciendo a favor de los titulares el derecho a gozar de protección adecuada cuando éstas sean difundidas en internet, y permitiendo también la concesión de licencias "en línea".⁴

No obstante, dichos tratados no entrarían en vigor sino hasta el año de 2002, y lo cierto es que, al menos desde la segunda mitad del siglo XX, la tecnología ha avanzado a una marcha mucho más rápida que las leyes y el derecho. La industria musical no podía esperar a que la legislación y las autoridades competentes se hicieran cargo de los desafíos presentados por sus nuevos competidores, por el contrario, los empresarios musicales no tuvieron más opción que buscar formas de adaptarse a este nuevo mercado.

II.3. El surgimiento de las plataformas de streaming

Ante la exuberante oferta de contenido musical gratuito en línea, el consumidor promedio naturalmente se preguntaría: ¿por qué habría de gastar en algo que puede conseguir fácilmente sin ningún costo? El modelo de consumo físico de obras musicales se basaba en la

⁴ FERRERO DIEZ CANSECO, Gonzalo, "Derechos de autor en la era digital y tratados internet", en *Derecho & Sociedad*, Perú, núm. 18, enero-junio, 2002, p. 165 [en línea], <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechoysociedad/article/view/16947>>.



compraventa de álbumes, por lo que el contenido al que el consumidor tendría acceso, al invertir dinero en la compra de un disco, estaría limitado a poco más de diez canciones de un solo intérprete, en contraste con el catálogo prácticamente interminable de pistas y artistas a los que podía acceder en línea sin gastar un centavo, por lo que las distribuidoras musicales tuvieron que ser muy creativas para encontrar un valor agregado que justificara la inversión.

Apple Inc., empresa estadounidense, fue precursora en este sentido, gracias a iTunes, una plataforma musical lanzada en 2001 “a través de la cual se pueden adquirir licencias para descargar canciones específicas o álbumes completos a precios muy competitivos”,⁵ con un modelo interactivo que recomendaba música a los usuarios con base en sus hábitos de consumo. Sin embargo, esto era apenas suficiente para competir con el panorama planteado por la gratuidad, por lo que, aunque en su momento fue un modelo de negocios novedoso, no resolvió todos los problemas derivados de la era digital.

El verdadero cambio de paradigma que definiría la industria musical en el siglo XXI fue marcado por la llegada de las plataformas de *streaming*, particularmente Spotify, “una plataforma sueca que entró en el mercado estadounidense en 2011 e impactó de muchas formas el modo en que se consume la música actualmente.

Gracias a la llegada de los smartphones y dispositivos móviles, el modelo de negocios probó ser simple pero efectivo: en vez de cobrar por un derecho a descargar archivos musicales como iTunes, estas plataformas han permitido a los usuarios acceder a su contenido a través de internet en cualquier momento sin tener que descargarlo, siendo esta la primer gran ventaja que el *streaming* tendría frente a plataformas

que ofrecían la descarga (legal o ilegal) de obras musicales, ya que el espacio necesario en la memoria de los dispositivos sería mucho menor.

Adicionalmente, este tipo de plataformas logró, en gran medida, hacer frente al prospecto de la gratuidad ofrecido por la piratería digital mediante la oferta de planes gratuitos, pero restringidos. El usuario de los planes gratuitos o de prueba tiene la posibilidad de acceder a todo el catálogo ofrecido por la plataforma, pero no tiene acceso a algunas de sus funciones, como escuchar música sin anuncios, reproducir canciones en cualquier orden o escuchar música con sonido de alta calidad, limitando estos beneficios a aquellos que han adquirido una suscripción que, por lo general, no tiene un costo tan elevado; por ejemplo, el costo de un plan familiar de Spotify Premium es de \$199.00 (ciento noventa y nueve pesos, 00/100 M.N.), un precio más bajo que el de la mayoría de CD que aún hoy se venden en tiendas como MixUp.

En resumen, esta modalidad de puesta a disposición indudablemente ayudó a aminorar de forma considerable el problema de la piratería digital, en gran medida gracias a sus costos accesibles y a los beneficios tanto prácticos como económicos que representó para los usuarios, sin embargo, también creó una serie de cuestiones relacionadas con la remuneración de los autores y compositores musicales. De ahí la misión y objetivo de este artículo que se enfoca en entender las prácticas de la industria que actualmente inciden en los aprovechamientos que los artistas pueden obtener gracias a sus obras, a partir de un análisis del contrato de edición de obra musical, mismo que se estudiará a profundidad en el siguiente apartado, con el fin de comprender su intrínseca relación con la explotación de esta última.

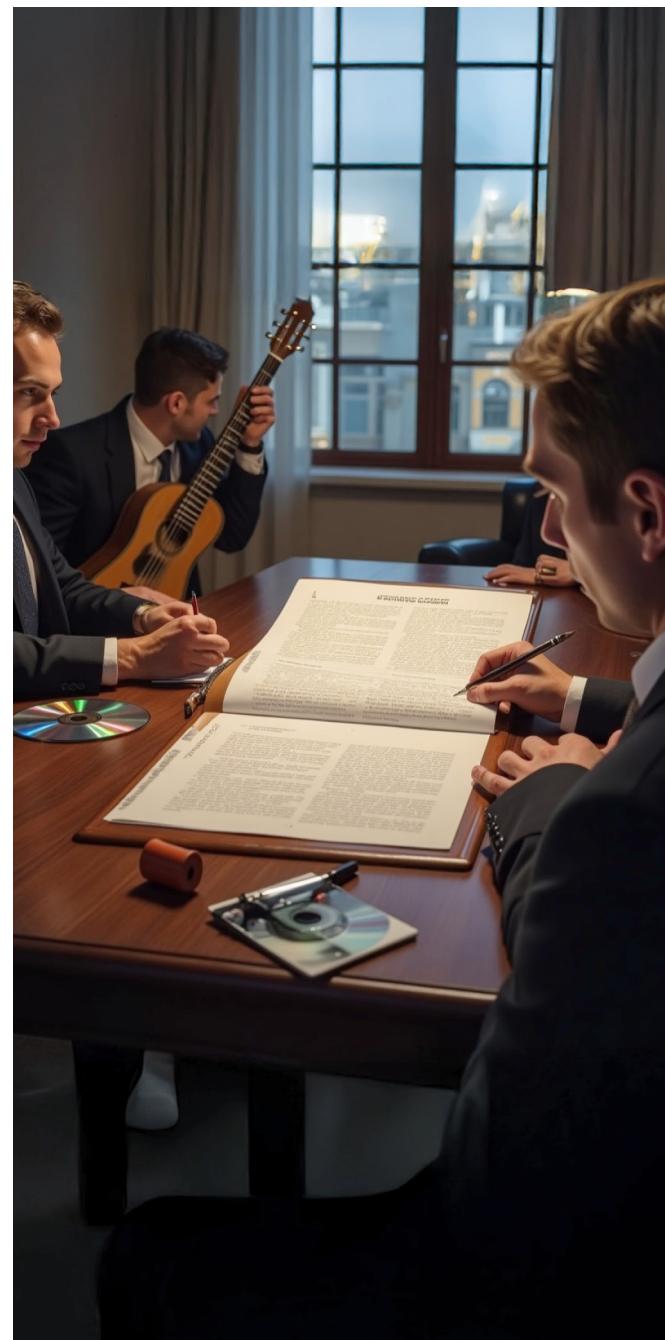
⁵ BERNAL SÁNCHEZ, Daniela y Germán Darío Flórez Acero, “El nuevo modelo de distribución musical”, op. cit., p. 31.

III. El contrato de edición de obra musical

III.1. Definición y naturaleza jurídica

El contrato de edición de obra musical es el segundo de los contratos nominados de transmisión de derechos patrimoniales regulados por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA).⁶ Este ordenamiento jurídico nacional nos proporciona la definición del contrato en mención en términos del artículo 58:

ARTÍCULO 58. El contrato de edición de obra musical es aquel por el que el autor o el titular del derecho patrimonial, en su caso, cede al editor el derecho de reproducción y lo faculta para realizar la fijación y reproducción fonomecánica de la obra, su sincronización audiovisual, comunicación pública, traducción, arreglo o adaptación y cualquier otra forma de explotación que se encuentre prevista en el contrato; y el editor se obliga, por su parte, a divulgar la obra por todos los medios a su alcance, recibiendo como contraprestación una participación en los beneficios económicos que se obtengan por la explotación de la obra, según los términos pactados.⁷



⁶ Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA), *Diario Oficial de la Federación*, 24 de diciembre, 1996 (última reforma: DOF, 01-07-2020) [en línea], <<https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFDA.pdf>>.

⁷ LFDA, artículo 58.

EL CONTRATO DE EDICIÓN DE OBRA MUSICAL

Esta definición resulta útil desde el punto de vista jurídico, pero también teórico, puesto que enuncia de forma sucinta las partes del contrato –su objeto, los derechos transmitidos y las obligaciones de cada parte–, por lo que partiremos de ella para abordar las generalidades del contrato estudiado en este trabajo, ya que además resulta adecuada para ilustrar la esencia de este contrato: la administración de los derechos patrimoniales del autor o compositor por parte del editor, quien deberá procurar explotar al máximo la obra para que ambas partes obtengan la mayor cantidad de beneficios económicos que sea posible.

III.2. Partes del contrato

a) El autor o titular del derecho patrimonial

Saúl Vargas describe al autor como “la persona física creadora de la obra artística, en este caso musical, al cual se le reconocerán prerrogativas y protección en relación con su obra musical de carácter personal (derechos morales) y privilegios de carácter económico (derecho patrimonial)”.⁸ En este punto es importante hacer hincapié en que en el sistema jurídico mexicano solamente las personas físicas pueden tener el carácter de autor, independientemente de la transmisión o licenciamiento de derechos o la aplicación de otras figuras, como el contrato de obra por encargo.

⁸ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, México, Tirant lo Blanch, 2023, p. 33.

b) El editor

De acuerdo con Miguel Ángel Encabo Vera, el editor “es la persona que interviene en la negociación con otros posibles o potenciales usuarios de ésta, para hacer llegar la obra al público general, estableciendo relaciones y acuerdos con diversos agentes de la industria musical”.⁹

A diferencia del autor, el carácter de editor lo puede tener tanto una persona física como una moral, aunque en la práctica se acostumbra que sean las segundas quienes celebren estos contratos y, a su vez, suscriban acuerdos con diversos agentes de la industria musical, como productores de fonogramas, empresas de espectáculos diversos, productores de obras audiovisuales, así como empresas de radio y televisión, entre otras, para explotar efectivamente los derechos patrimoniales que le fueron transmitidos con motivo de la celebración del contrato.

III.3. Objeto del contrato

Para abordar el objeto del contrato de edición de obra musical debemos distinguir entre dos acepciones del objeto de un contrato. Primariamente, como la o las conductas exigibles en virtud del mismo (el típico dar, hacer o no hacer, también conocido como el objeto-hecho de

⁹ ENCAZO VERA, Miguel Ángel, *Las obligaciones del editor musical*, Madrid, Reus, 2002, p. 81.

EL CONTRATO DE EDICIÓN DE OBRA MUSICAL

un contrato),¹⁰ que en este caso son, por un lado, las facultades derivadas de los derechos patrimoniales o de explotación cuyo uso el autor cede al editor y, por otro, la contraprestación que el editor habrá de entregar al autor o, en otras palabras, el contenido obligacional del contrato.

La segunda acepción que deberá entenderse cuando nos referimos al objeto del contrato es literalmente la cosa o la materia (también denominado doctrinalmente como el *objeto-cosa del contrato*)¹¹ sobre la cual propiamente versa el acuerdo de voluntades, en este caso, la obra musical. A continuación, se estudiarán ambas dimensiones en lo particular.

III.3.1. El objeto-hecho del contrato: los derechos patrimoniales

Como se anticipó brevemente en el apartado anterior, el contenido obligacional del contrato de edición de obra musical o su *objeto-hecho* se refiere a la transmisión de los derechos patrimoniales del autor o titular de la obra musical a cambio de una contraprestación, por lo que, previo a abordar de lleno el estudio de los derechos específicos transmitidos por medio de este contrato, es necesario esbozar una noción general del derecho patrimonial.

¹⁰ SÁNCHEZ MEDAL, Ramón, *De los contratos civiles*, 24a. ed., revisión y actualización de Jaime Inchaurrandieta Sánchez Medal, México, Porrúa, 2011, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 35.

Los derechos patrimoniales, también conocidos como derechos de explotación por considerarse una expresión más técnica y adecuada por algunos autores, se caracterizan por ser “un derecho exclusivo o monopolio legal, mismo que faculta al autor o al titular derivado para autorizar o prohibir a terceros la utilización pública de las obras”.¹² En palabras de Fernando Serrano Migallón, los derechos de explotación “son las facultades exclusivas de los autores de obras artísticas o intelectuales para usar o explotar sus obras, y facultan al autor para explotar su obra o autorizar a terceros a explotarla y, con ello, obtener un beneficio económico”.¹³

Por su parte, el artículo 24 de la LFDA mexicana establece una definición jurídica del *derecho patrimonial*, en los siguientes términos:

ARTÍCULO 24. En virtud del derecho patrimonial, corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente Ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo 21 de la misma.¹⁴

¹² PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles. Un estudio desde el derecho internacional y la comparación jurídica*, México, UNAM, Coordinación del Programa de Posgrado, 2019, p. 37.

¹³ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *El sistema de derecho de autor en México*, 2a. ed., México, Porrúa, 2016, p. 71.

¹⁴ LFDA, artículo 24. Las cursivas son nuestras.

EL CONTRATO DE EDICIÓN DE OBRA MUSICAL

En este punto, es preciso señalar que los derechos patrimoniales se distinguen de los derechos morales en virtud de que, mientras los primeros se caracterizan por tener un contenido económico y ser transmisibles por medio de la celebración de diversos actos jurídicos, los segundos “representan un conjunto de prerrogativas personales concernientes a la tutela de la relación, inherente a la creación, que nace entre el autor de su obra, destacando que dichas prerrogativas son intransmisibles *inter-vivos* y perpetuas”.¹⁵

En suma, es a través del ejercicio de los derechos patrimoniales que los autores pueden explotar su obra de forma exclusiva por sí mismos o por medio de una tercera persona (como ocurre en el caso del contrato de edición de obra musical) para poder obtener ingresos mediante su uso comercial. En el ámbito legal y doctrinario, se puede afirmar que existen cuatro facultades o derechos derivados del derecho patrimonial: 1) la reproducción, 2) la distribución, 3) la comunicación pública y 4) la transformación.¹⁶

A continuación, analizaremos cada una de estas facultades a partir de la definición del contrato de edición de obra musical que nos proporciona el artículo 58 de la LFDA, ya que este precepto describe la transmisión de cada uno de estos derechos al editor, algunos de ellos en modalidades muy específicas.

¹⁵ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *El sistema de derecho de autor en México*, op. cit., p. 66.

¹⁶ PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles*, op. cit., p. 40.

a) Reproducción

Delia Lipszyc conceptualiza el derecho de reproducción como “la facultad de explotar la obra original o transformada mediante su fijación material en cualquier medio y por cualquier procedimiento que permita su comunicación y la obtención de una o varias copias de ella”.¹⁷

En términos más simples, el derecho de reproducción es sencillamente la facultad de sacar copias de una obra. El multicitado artículo 58 de la LFDA contempla este derecho en términos amplios, así como tres de sus modalidades: fijación, reproducción fonomecánica y sincronización audiovisual.

Respecto a la reproducción en sus modalidades de fijación y de reproducción fonomecánica, la primera comprende el género y la segunda, la especie. Es decir, la fijación es “la incorporación de letras, números, signos, sonidos, imágenes y demás elementos en que se haya expresado la obra, o de las representaciones digitales de aquellos, que en cualquier forma o soporte material, incluyendo los electrónicos, permita su percepción, reproducción u otra forma de comunicación”;¹⁸ y la reproducción fonomecánica es “un modo específico de fijación de una obra musical en un soporte físico o material, que permite su comunicación o la obtención de copias de soportes sonoros o audiovisua-

¹⁷ LIPSZYC, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, Buenos Aires, UNESCO/Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLAC), 1993, p. 179.

¹⁸ LFDA, artículo 60.

EL CONTRATO DE EDICIÓN DE OBRA MUSICAL

les tales como: CD, DVD, MP3, USB y demás soportes conocidos o por conocer".¹⁹

Por último, la modalidad de sincronización audiovisual se refiere a "reproducir la obra musical para ser fijada y utilizada dentro de una obra audiovisual, como puede ser un video musical, una película, un corto o una entrevista, entre otras".²⁰ Sin embargo, de acuerdo con el segundo párrafo del artículo 58 de la LFDA, el editor necesita contar con la autorización expresa del autor o de sus causahabientes para explotar esta modalidad del derecho de reproducción.

b) Distribución

El derecho de distribución no es más que la facultad de poner en circulación las copias o ejemplares físicos de la obra obtenidos mediante cualquier modalidad de reproducción, haciendo énfasis especial en que su característica distintiva es que los ejemplares distribuidos deben ser físicos o materiales. Se refiere a la "posibilidad de poner a disposición del público el original o ejemplares físicos de la obra, a través de cualquier forma traslativa del dominio o del uso de esos soportes materiales en los que se plasma la obra".²¹

¹⁹ ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE EDITORAS DE MÚSICA (ACODEM), "Reproducción fonomecánica de obras musicales", Colombia, 2022 [en línea], <<https://acodem.org/reproduccion-fonomecanica/>>.

²⁰ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 67.

²¹ PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles*, op. cit., p. 43.





Curiosamente, este derecho patrimonial no se encuentra explícitamente contenido en el artículo 58 al enlistar las facultades que se transmiten con motivo del contrato de edición de obra musical, sin embargo, se puede relacionar con el derecho de reproducción en su modalidad de reproducción fonomecánica, pues se podría interpretar que, toda vez que el objetivo del contrato es obtener un aprovechamiento económico para ambas partes, la fijación de la obra en soportes materiales, como vinilos, discos compactos y cassetes, entre otros, tiene la finalidad de que estos sean distribuidos a título oneroso.

Es preciso especificar también que, de acuerdo con el principio de independencia contractual de los derechos patrimoniales, “cada modalidad de explotación es autónoma una de la otra”,²² por lo que en el contrato se deben estipular expresamente cada uno de los derechos y modalidades de explotación que se autorizan, especialmente en casos como el del derecho de distribución que no se encuentra enlistado junto a los demás derechos que se transmiten en virtud del contrato de edición de obra musical en la legislación nacional.

²² VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 40.

c) Comunicación pública

El derecho de comunicación pública es, posiblemente, el derecho patrimonial más amplio y diverso en cuanto a su definición y modalidades, lo que podría explicar que, al mencionar los derechos de explotación que se transmiten por medio del contrato de edición musical, la LFDA no contempla ninguna modalidad específica de esta facultad, mencionándola por sí misma en sentido amplio.

De acuerdo con Delia Lipszyc, se entiende por comunicación pública de una obra “todo acto por medio del cual una pluralidad de personas [puede] tener acceso a todo o parte de ella, en su forma original o transformada, por medios que no consisten en la distribución de ejemplares”.²³ Añade que “el carácter público de la comunicación depende de que tenga lugar dentro de un ámbito que no sea estrictamente familiar o doméstico, o cuando aún dentro de éste, esté integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo”.²⁴

Dentro de sus modalidades, es de destacar la puesta a disposición, al tratarse del tema particular al que el presente trabajo está enfocado. La puesta a disposición es una especie de comunicación pública que, como su nombre lo dice, “consiste en poner a disposición del público el contenido para que [las personas] puedan tener acceso a él en el momento que así lo deseen sin que se genere una copia o reproducción”.²⁵ En otras palabras, la comunicación pública en modalidad de puesta a disposición es lo que conocemos en términos anglosajones como *streaming*.

d) Transformación

En contraste con la forma en que la legislación mexicana contempla a la comunicación pública, únicamente como género dentro de su definición del contrato; el derecho de transformación es mencionado por el artículo 58 de la LFDA únicamente mediante tres de sus especies: traducción, arreglo y adaptación.

Consiste en la facultad del autor de explotar su obra autorizando la creación de obras derivadas de ella: adaptaciones, traducciones, arreglos musicales, etcétera. Al ejercer esta facultad, “la obra primigenia u originaria permanece inalterada en su individualidad (no se transgrede el derecho moral de integridad), pero se añade a ella, como consecuencia, una obra derivada o subsecuente”.²⁶

Las modalidades de traducción y adaptación resultan de cierta forma autoexplicativas, de modo que únicamente abordaremos de forma específica el arreglo musical, entendiéndolo como “los cambios o adornos que se realizan a la música para que ésta cumpla con el objetivo que se desea obtener con esa obra musical”.²⁷ Cabe resaltar que cada una de estas obras derivadas debe estar expresamente autorizada por el autor o su causahabiente, de conformidad con el segundo párrafo del artículo 58 de la ley en comento.

e) Cualquier otra forma de explotación prevista en el contrato

El artículo 58 de la LFDA no restringe los derechos de explotación ni las modalidades que el autor puede transmitir al editor para que pueda explotar efectivamente la obra, pero, siguiendo el principio de independencia contractual de los derechos patrimonia-

²³ LIPSYC, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, op. cit., p. 183.

²⁴ *Idem*.

²⁵ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 39.

²⁶ LIPSYC, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, op. cit., pp. 211-212.

²⁷ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 51.

les, el autor se reservará cualquier derecho que no se encuentre estipulado expresamente en el contrato, y el editor deberá limitarse a ejercer únicamente los derechos que se le concedieron explícitamente, por lo que siempre será fundamental tomar en cuenta el alcance y objetivo que se desea de la edición, para determinar cuáles derechos y en qué modalidades no contempladas por el precepto en cuestión deberán añadirse al contrato.

Finalmente, no está por demás mencionar que la contraprestación que el editor está obligado a entregar al autor con motivo del contrato en estudio también se comprendió dentro del *objeto-hecho*, sin embargo, no se profundizará al respecto en este apartado, ya que más adelante se analizará la remuneración de los autores.

III.3.2. El objeto-cosa del contrato: la obra musical

Entender el concepto de *obra musical*, así como el proceso de su creación, materialización y difusión es imprescindible para contextualizar algunas circunstancias que inciden en la remuneración de los autores y compositores, ya que, si bien no es imposible que ellos, por su propia cuenta, compongan, escriban, fijen, distribuyan, ejecuten e interpreten la obra, sí es algo que resulta poco factible en la práctica.

En primer lugar, nos ceñiremos a la definición de obra musical proporcionada por Vargas Hernández para entender sus características y elementos:

La obra musical es aquella obra artística protegida por el “derecho de autor” creada por uno o varios autores y/o compositores generada a través del ritmo, armonía y melodía y, en su caso letra, la cual tiene que ser original y susceptible de ser divulgada y/o reproducida en cualquier forma o medio. Se identifica como una combinación de sonidos y silencios utilizando principios de melodía, armonía y ritmo, estos sonidos pueden ser interpretados por la voz humana o ejecutados por instrumentos, produciendo sensibilidad y deleite a aquel que los escucha.²⁸

A partir de esta definición habremos de advertir que, para la divulgación y reproducción de una obra musical, no es suficiente que un autor componga la obra, se necesita la intervención de alguien que la fije en un medio físico o digital, así como la participación de un intérprete que preste su voz para cantar la letra, un músico que ejecute las partituras o ambos, así como organismos de radiodifusión que transmitan la obra una vez reproducida.

²⁸ *Ibidem*, pp. 49-50.



Todas estas personas, a pesar de no haber sido parte de la creación propiamente dicha de la obra, prestan sus conocimientos, técnicas, habilidades y recursos para lograr que ésta pueda llegar a una audiencia y ser explotada, por lo que se les otorga una protección jurídica a través de la figura de los derechos conexos, tema al cual nos avocaremos en el siguiente apartado, debido a que su existencia representa numerosas implicaciones de suma trascendencia para determinar cuestiones relativas a la remuneración de los autores y compositores, especialmente cuando se toma en consideración el estado actual de la industria musical.

IV. Derechos conexos relacionados con la obra musical

IV.1. Definición de derechos conexos

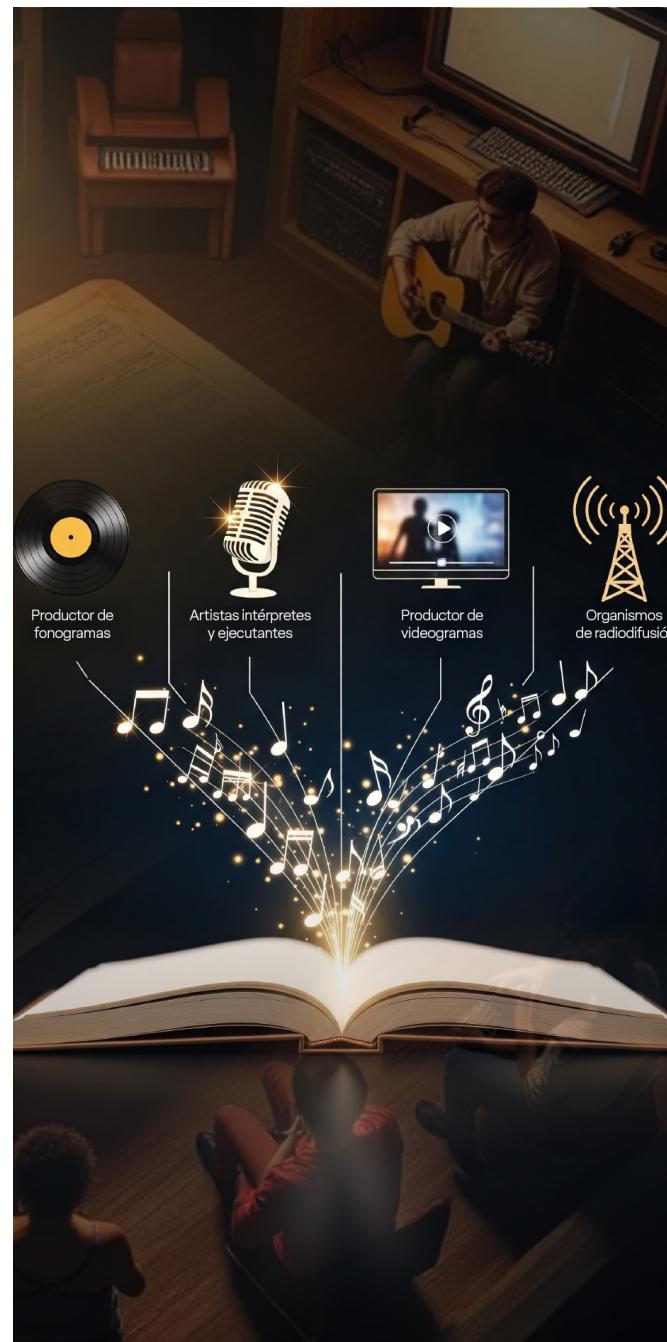
Para comenzar a definir los derechos conexos se debe aclarar que, aunque están relacionados con una obra, no protegen la creación de ésta, sino más bien el esfuerzo aplicado a su difusión. Por tanto, se pueden definir, en palabras de De la Parra Trujillo, como “premios o estímulos para ciertos intermediarios que ayudan a la difusión de obras”.²⁹ Por estos motivos, su existencia no se justifica en virtud de la creatividad, sino del esfuerzo invertido en acercar las obras, y con ello la cultura, al público al que están destinadas.

IV.2. Diferencia entre derechos conexos y derecho de autor

Se ha mencionado, de manera muy sucinta, que el derecho de autor representa este conjunto de beneficios personales y patrimoniales que se le reconocen con motivo de la creación de una obra, constituyendo esta la principal distinción entre ambas categorías, ya que los derechos conexos, por su parte, “reconocen beneficios a favor de determinadas personas que, sin haber creado la obra, tienen una relación con ella en función de una aportación técnica o especializada que permite que ésta llegue a los consumidores”.³⁰

²⁹ PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles*, op. cit., p. 51.

³⁰ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 25.



DERECHOS CONEXOS RELACIONADOS CON LA OBRA MUSICAL

Explicado de otra forma, los derechos conexos son algo así como derechos accesorios al derecho de autor, debido a que una condición para su existencia es precisamente “la creación de una obra que pueda ser ejecutada, embellecida, y puesta al alcance del público con la máxima expresión posible”.³¹

IV.3. Titulares de los derechos conexos relacionados con la obra musical

Para conocer y comprender mejor los derechos conexos que pueden derivar de la creación de una obra musical, así como a sus respectivos titulares, Vargas Hernández proporciona un ejemplo muy útil basado en el proceso de creación y difusión de una obra musical, el cual reprodujimos a continuación para fines didácticos:

| ACTIVIDAD | TIPO DE DERECHOS | TITULAR DE LOS DERECHOS |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------|
| PRIMERA ETAPA | | |
| 1 Creación de la obra musical | derecho de autor | autor o compositor |
| 2 Fijación de la obra musical (grabación) | derechos conexos | productor de fonogramas |
| 3 Interpretación y ejecución de la obra musical por el artista que será fijada en la grabación | derechos conexos | artista intérprete y ejecutante |
| SEGUNDA ETAPA | | |
| 4 Producción del videograma para la comunicación de la obra y de la grabación por medios visuales | derechos conexos | productor de videogramas |
| 5 Comunicación de la obra musical y de la grabación | derechos conexos | organismos de radiodifusión |

Elaboración propia con base en: VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, p. 30.

³¹ *Ibidem*, p. 30.

DERECHOS CONEXOS RELACIONADOS CON LA OBRA MUSICAL

Partiendo de este ejemplo, analizaremos brevemente a los titulares de derechos conexos relacionados con la obra musical en particular. En general, se debe señalar que los derechos morales reconocidos a estos se limitan a la paternidad (ser acreditados por la fijación, la interpretación o ejecución y la difusión) y la integridad, esto es, que su aportación a la difusión de la obra no sea modificada sin su autorización, mientras que la protección de sus derechos de explotación suele ser más amplia, contemplando diversas modalidades de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que pueden autorizar o prohibir en relación con las fijaciones que realizan o en las que participan (en el caso de los artistas, intérpretes o ejecutantes).

A continuación, se explora brevemente la forma en que cada titular de derechos conexos se relaciona con la obra musical.

a) El productor de fonogramas

El productor de fonogramas, citando a Serrano Migallón, “es la persona física o jurídica bajo cuya iniciativa, responsabilidad y coordinación se fijan por primera vez los sonidos de una ejecución y otros sonidos, mientras que el fonograma es la escritura o grabación del sonido que se incorpora a un soporte material (disco, cinta, vinilo, etc.)”.³²

³² SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *El sistema de derecho de autor en México*, op. cit., p. 87.

b) El artista intérprete y ejecutante

Los artistas intérpretes o ejecutantes, en palabras de De la Parra Trujillo, “son quienes, valiéndose de su cuerpo [intérpretes] o de un instrumento musical [ejecutantes] hacen llegar al público obras creadas por autores, por ejemplo, actores, bailarines, cantantes, músicos instrumentistas, etcétera”.³³

Como dato curioso, a diferencia de los productores de fonogramas, es más común que la figura del autor y del artista intérprete o ejecutante se reúnan en la misma persona, especialmente en el mercado actual; cada vez más, artistas “pop” buscan involucrarse directamente en la escritura y composición de las canciones que interpretarán.³⁴ En contraste, durante las dos décadas pasadas era mucho más común que las y los artistas “pop” fueran simplemente contratados para interpretar canciones escritas por autores que no figuraban en el medio del espectáculo.

El cambio en esta tendencia podría llevarnos a teorizar que, quizás, las condiciones del mercado han llevado a los artistas a buscar una remuneración que no se encuentre limitada a los derechos conexos, buscando percibir ingresos también como

³³ PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles*, op. cit., p. 51.

³⁴ Cantantes como Taylor Swift, Ariana Grande, Sabrina Carpenter y Charli XCX, quienes destacaron el año pasado por lanzar álbumes crítica y comercialmente aclamados, tienen créditos de escritura y composición en sus últimos trabajos, aunque principalmente en coautoría.

DERECHOS CONEXOS RELACIONADOS CON LA OBRA MUSICAL

titulares de derechos de autor. Esta hipótesis puede tener aún más sentido si tomamos en cuenta que, en el sistema anglosajón o del *copyright*, sí se permite la transmisión permanente de los derechos de explotación.³⁵

c) El productor de videogramas

Se puede definir como “la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas con o sin sonido incorporado, que dan sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan éstas una obra audiovisual o no”.³⁶ Su participación se puede apreciar en la producción de videos musicales, los cuales son generalmente realizados con la finalidad de promocionar una obra musical.

d) Los organismos de radiodifusión

“Son toda clase de empresas o entidades concesionarias (en el entendido de que el espectro radioeléctrico es un bien de dominio público de la nación) que transmiten o retransmiten señales de radio o televisión, por cualquier tecnología: Radiodifusión hertziana, cable, satélite, etcétera”.³⁷ La inclusión de obras musicales en programas de radio es una de las formas de difusión tradicionales más comunes y que sigue viva hasta la fecha.

³⁵ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 32.

³⁶ *Ibidem*, p. 33.

³⁷ PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles*, op. cit., p. 54.

Recapitulando, conocer la existencia e importancia de estos intermediarios es precisamente porque, al estudiar la cuestión relativa a la remuneración de los autores en el siguiente apartado, es importante comprender que no todas las ganancias producidas como fruto de la explotación de la obra se destinan directamente al autor, pues es necesario también remunerar el esfuerzo y participación de aquellos que hacen posible que ésta llegue a una audiencia.

V. La remuneración de los autores en la era del streaming

V.I. Los tipos de regalías

Para comprender la noción general de las regalías, así como sus características y clasificación, resulta muy útil la siguiente tesis jurisprudencial sustentada por el Pleno de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN):

Existen dos tipos de derechos dentro de la materia autoral: los morales, que permiten al autor realizar ciertas acciones para conservar el vínculo personal con su obra, y los de contenido económico o patrimoniales (*lato sensu*), que permiten al autor o al titular derivado obtener recompensas económicas por la utilización de la obra por terceros; asimismo, estos últimos pueden clasificarse en dos subtipos: 1) derechos de explotación o patrimoniales (en estricto sentido), y 2) otros derechos, dentro de los que se encuentran los de simple remuneración, como el de regalías, previsto en el artículo 26 bis de la Ley Federal del Derecho de Autor, el cual constituye un incentivo económico de carácter irrenunciable, garantizado y previsto por el Estado en favor del autor de la obra o su causahabiente, que está constituido por un determinado porcentaje a cargo de quien comunica o transmite públicamente la obra por cualquier medio, de lo cual deriva que tal derecho sea distinto de las regalías mencionadas en los artículos 8o. y 9o. del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, que se refieren, por ejemplo, a contraprestaciones contractuales que el adquirente del derecho de explotación paga al autor como parte del importe de la transmisión de dicho derecho estipulado en el contrato respectivo.³⁸

³⁸ Tesis: P.J. 102/2007, Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta, Novena Época, Reg. 170786, Tomo XXVI, Di-

A partir de esta tesis jurisprudencial, podemos encuadrar los distintos tipos de regalías en dos especies distintas:

a) Regalías contractuales

Como su nombre lo anticipa, se refieren a la contraprestación que los titulares de derechos deben recibir como contraprestación por la explotación de su obra, mediante el ejercicio de cualquiera de los derechos patrimoniales descritos anteriormente. En términos del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor (RLFDA)³⁹ y su artículo 8o., se definen como "la remuneración económica generada por el uso o explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones, fonogramas, videogramas, libros o emisiones en cualquier forma o medio".

b) Regalías de simple remuneración

Son aquellas que el autor, el productor de fonogramas, intérprete, ejecutante y los organismos de radiodifusión tienen derecho a percibir por cada acto de comunicación pública por cualquier medio de una obra en la que intervinieron o de la fijación de la misma; es un derecho irrenunciable y poco controlable, para cuyo cobro resultan fundamentales las sociedades de gestión colectiva.

ciembre de 2007, Pág. 6. DERECHO A PERCIBIR REGALÍAS POR LA COMUNICACIÓN O TRANSMISIÓN PÚBLICA DE UNA OBRA, CONTENIDO EN EL ARTÍCULO 26 BIS DE LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR. SU CONCEPTO. Las cursivas son nuestras.

³⁹ Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor (RLFDA), Diario Oficial de la Federación, 22 de mayo, 1998 (última reforma: DOF, 14-09-2005) [en línea], <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFDA.pdf>.

LA REMUNERACIÓN DE LOS AUTORES EN LA ERA DEL STREAMING



V.2. El papel de las sociedades de gestión colectiva

Vargas Hernández indica que las sociedades de gestión colectiva son “las personas morales que, sin ánimos de lucro, se constituyen con el objeto de proteger a autores y titulares de derechos conexos, así como recaudar y entregar a los mismos las cantidades que por concepto de derechos de autor o derechos conexos se generen a su favor”.⁴⁰

⁴⁰ VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, op. cit., p. 75.

LA REMUNERACIÓN DE LOS AUTORES EN LA ERA DEL STREAMING

Las sociedades de gestión representan un papel fundamental para la remuneración de los autores cuyas obras son puestas a disposición mediante plataformas de *streaming*, ya que concentran la función recaudadora de las regalías de simple remuneración por comunicación pública de todo un gremio a nivel nacional. En el caso de los autores de obras musicales, en México existe la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) que paga estas regalías trimestralmente.

El problema, y la crítica principal que amerita realizarse a estas instituciones, es la manera en que regulan el reparto de los ingresos recaudados por la comunicación pública de sus agremiados: “El pago de las regalías a los compositores se calcula por votos, un tipo de acciones que representa, cada uno, cuatro salarios mínimos, que se calculan según el éxito del tema y su utilización”.⁴¹

En efecto, la SACM cuenta con un Reglamento para la Distribución de los Derechos de Autor recaudados por ella y, respecto al reparto para las regalías derivadas de derechos digitales, establece que “la distribución o reparto de estas regalías se realizará en proporción directa al número de visitas que hayan tenido las obras utilizadas en cada trimestre por cada servicio, considerando únicamente a aquellas

⁴¹ REDACCIÓN, “Artes e Ideas. Los compositores piden mejor trato y más regalías”, en *El Economista*, 17 de agosto, 2010 [en línea], <<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Los-compositores-piden-mejor-trato-y-mas-regalias-20100817-0023.html>>.

obras que hayan alcanzado una regalía mayor a los diez centavos”.⁴²

De esta forma, se puede afirmar que esta sociedad paga a sus agremiados en la medida en que sus obras son consumidas en el mercado, sistema que no dista tanto del empleado por las plataformas de *streaming* para determinar los pagos que se deben realizar a los titulares de derechos de las obras que forman parte de su catálogo. Sin embargo, este sistema no ha estado libre de críticas, ya que el hecho de obedecer a las inclemencias del mercado musical ha traído como consecuencia que el grueso de los agremiados reciba sumas mínimas como regalías.

V.3. El reparto de ingresos

Después de estudiar la figura del autor, los intermediarios que tienen derechos conexos y el derecho que ambos tienen a percibir regalías de simple remuneración por comunicación pública, podemos comprender un poco mejor las razones materiales por las que un autor o compositor puede ser mal remunerado, a pesar de ser la mente maestra detrás de un éxito musical.

Tomaremos como referencia dos categorías de las últimas ediciones de los Grammy Awards y de los Premios Grammy Latino para ilustrar

⁴² SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MÉXICO (SACM), Reglamento para la Distribución de los Derechos de Autor Recaudados por la Sociedad de Autores y Compositores de México S. de G.C. de I.P., México, SACM, 2016, p. 21 [en línea], <<https://www.sacm.org.mx/QuienesSomos/Reglamento>>.

LA REMUNERACIÓN DE LOS AUTORES EN LA ERA DEL STREAMING

mejor la cantidad de personas que, en promedio, participan en la creación y difusión de una obra musical:

"Song of the Year (Canción del Año), que premia a los autores o compositores del material nuevo de una canción lanzada durante el plazo de elegibilidad y Record of the Year (Grabación del Año), que premia a los artistas, productores e ingenieros involucrados en la grabación específica de una canción".⁴³ En otras palabras, canción del año premia a los autores, mientras que grabación del año premia a algunos intermediarios titulares de derechos conexos.

En el caso de los nominados a canción del año, la media de autores en ambas ediciones es de tres a seis, mientras que, en la categoría de grabación del año, esta cantidad aumenta de ocho a once en los Premios Grammy Latino y de cuatro a ocho en los Grammy Awards, de manera que podría afirmarse que, para la creación y producción de una sola canción, se necesita en promedio la intervención de más de diez personas, considerando tanto autores como intermediarios, cada uno de ellos con el derecho a recibir una porción de las ganancias de la obra que, si en muchas ocasiones ya son reducidas, cuando se deducen todos los gastos necesarios para la entrada de la canción al mercado se convierten en sumas raquíticas.

⁴³ HERTWECK, Nate, "What's the difference? Grammy record of the year vs. song of the year", California, 26 de diciembre, 2017 [en línea], <<https://www.grammy.com/news/whats-difference-grammy-record-year-vs-song-year>>. Traducción propia.



V.4. La remuneración por la comunicación pública en su modalidad de puesta a disposición (*streaming*)

Para comenzar con el análisis de este tema, es imprescindible aclarar que, en estricto sentido, las plataformas de *streaming* no les pagan a los artistas, al menos no directamente. Para comprender mejor lo anterior, exemplificaremos la cadena de pago derivada de la puesta a disposición usando como ejemplo el mecanismo de Spotify, la plataforma con mayor presencia en el mercado.

Primero, Spotify obtiene ingresos por medio de las reproducciones de música, las suscripciones pagadas y los anuncios en la plataforma, para después pagar aproximadamente “dos tercios de cada dólar que gana a los titulares de los derechos de la música en la plataforma que, generalmente, se dividen entre sellos discográficos, distribuidores, agregadores musicales y sociedades de gestión colectiva”⁴⁴ (intervención que ha sido estudiada en el apartado anterior).

Para determinar el monto que debe pagar a cada uno de estos agentes, Spotify y la mayoría de plataformas de *streaming* utilizan un proceso denominado *streamshare*, que consiste en “obtener una cifra sumando cuántas veces se ha reproducido en un mes la música que pertenece o es controlada por un titular de derechos en particular, en cada mercado, y dividiéndola por el número total de reproducciones en ese mercado”.⁴⁵

En esencia, los ingresos que las plataformas de *streaming* obtienen se fraccionan en función de la cantidad de agentes en el mercado que son titulares de derechos, y el pago de cada uno de estos se determina en función del porcentaje que represente la cantidad total de reproducciones que tuvo la música de cuyos derechos es titular un agente determinado.

Naturalmente, este sistema ha sido altamente criticado por beneficiar, por un lado, a los artistas que generan más reproducciones y, por otro, a los sellos discográficos con mayor presencia en el mercado, por lo que organizaciones de artistas y sindicatos de artistas independientes han exigido un cambio a un sistema centrado en el usuario, en el que “las regalías se paguen directamente a los titulares de los derechos en función que lo que cada usuario [reproduzca]”.⁴⁶

⁴⁴ AP, “¿Ciencia y Tecnología. Cómo paga Spotify a los artistas y compositores? Esto es lo que se sabe”, en Proceso, 05 de septiembre, 2024 [en línea], <<https://www.proceso.com.mx/ciencia-tecnologia/2024/9/5/como-paga-spotify-los-artistas-compositores-esto-es-lo-que-se-sabe-336206.html>>.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

VI. Conclusiones

PRIMERA: ¿LAS CONDICIONES ACTUALES DE LA INDUSTRIA MUSICAL PERMITEN QUE LOS AUTORES SEAN JUSTAMENTE RETRIBUIDOS POR SU TRABAJO? La industria musical, como cualquier otra industria, persigue fines económicos, por lo que invariablemente se encuentra supeditada a las reglas del mercado como la oferta y la demanda, por ello, constantemente debe buscar formas de adaptarse y actualizarse a las exigencias de un público consumidor cada vez más exigente y con muchas más opciones de consumo y entretenimiento.

Hasta este punto, la forma en que la industria ha evolucionado resulta comprensible, naturalmente es difícil que, sin un sector en el mercado enfocado en la música, los artistas puedan ser remunerados por sus obras, por lo que muchas de las decisiones comerciales encaminadas a preservar el negocio de la música pueden ser comprensibles. No obstante, habría que criticar la tendencia empresarial de dejar en un segundo plano los derechos de su fuerza de trabajo en favor de la preservación y maximización de sus ganancias.

La música es una industria multimillonaria para empresas editoras, sellos discográficos, compañías de *management* y distribuidoras, por lo que es difícil comprender que existan autores de éxitos musicales que no reciban una cantidad similar al salario mínimo como regalías por el uso de sus obras, y lo curioso es que, sin ellos, ni siquiera existiría una industria musical.

SEGUNDA: ¿CÓMO INFLUYE LA REGULACIÓN DEL CONTRATO DE EDICIÓN MUSICAL EN LA FORMA EN QUE SE PAGA A LOS AUTORES? Podemos concluir que el contrato de edición de obra musical es esencialmente un contrato de administración remunerada de los derechos de explotación de los autores y compositores de una obra musical. Es a través del editor que el autor tiene acceso a la dimensión económica de la industria, más allá de la dimensión meramente artística, sin embargo, el editor, a su vez, no podría obtener recursos sin el trabajo del autor, por lo que es una relación simbiótica en la que, al menos en teoría, ambas partes deberían salir beneficiadas.

Desafortunadamente, en una industria tan competitiva como la musical, en la que miles y miles de artistas esperan una oportunidad para poder triunfar en el mercado, la figura del autor muchas veces es prescindible para las empresas editoras, las cuales ven a los artistas como productos y no como seres humanos que buscan una vida digna con base en su creatividad y medio de expresión, llegando algunas incluso a contemplar la posibilidad de sustituir el talento humano por herramientas como la inteligencia artificial generativa, otro desafío ante el cual la industria musical también deberá buscar la forma de adaptarse.

Este escenario puede propiciar que, en muchos casos, la contraprestación estipulada en favor del autor resulte poco beneficiosa para éste, pero sumamente redituable para el editor, lo que crea un claro desequilibrio de poder en el que por necesidad, desconocimiento o ilusión los artistas no tienen opción más que aceptar.

TERCERA: ¿CUÁLES SON OTROS FACTORES QUE AFECTAN EL DERECHO HUMANO DE LOS AUTORES A RECIBIR BENEFICIOS MATERIALES POR EL USO DE SUS OBRAS? Tal como se pudo apreciar, el éxito comercial de las obras musicales tiene una relación directa con el monto que los autores perciben por concepto de regalías. Consideramos que este hecho incide no solamente en la esfera económica de los autores, sino que invariablemente repercute también en su libertad creativa, ya que, en última instancia, la prioridad del autor deja de ser la de crear y se convierte en subsistir.

Esta perspectiva tajantemente comercial, propia del capitalismo, construye a los autores a la necesidad de adaptarse a un mercado, obligándolos a enfocarse en crear no las obras que les permitan expresarse y realizarse artísticamente, sino las obras a las que tendencias, métricas económicas y estadísticas completamente arbitrarias les atribuyen una mayor posibilidad de tener éxito comercial.

Por estas razones, la visión consumista de la música predominante en el mercado no afecta solamente a los autores, sino que tiene un impacto directo en la cultura. Si únicamente se están produciendo obras siguiendo las mismas fórmulas con la expectativa de popularidad garantizada, el arte corre el riesgo de estancarse y volverse homogéneo, dejando al margen la creatividad, el ingenio, la innovación y la transgresión, se crean productos en vez de obras de arte.

CUARTA: ¿ES JUSTA LA FORMA EN LA QUE LAS PLATAFORMAS DE STREAMING PAGAN A LOS ARTISTAS? En realidad, sería imposible contestar este planteamiento de forma general ya que, en la práctica, la respuesta dependerá de a quién se le pregunte. Por supuesto, los autores, productores, intérpretes y ejecutantes más exitosos afirmarán en su mayoría que sí, de cara a que se encuentran en un sector que es beneficiado por el sistema actual. Sin embargo, cuando esta cuestión se confronta con los autores y compositores que no han logrado alcanzar un impacto comercial o cultural que les permita vivir cómodamente de sus obras, la respuesta seguramente no será tan favorable.

Mucho de esto tiene que ver, como se ha analizado, con el papel que en esta remuneración tienen las sociedades de gestión colectiva –aunque realmente la forma en que calculan las regalías que pagarán a los artistas que representan no dista mucho de la forma en que, conforme a lo que se sabe, las plataformas de streaming calculan las remuneraciones que realizan directamente a los autores–.

Se concluye que, ante el panorama actual, tenemos el deber como sociedad de recuperar el sentido humanístico del derecho de autor, buscar una forma de valorar el arte no en detrimento del comercio sino en el mismo nivel que éste, pero sin ponerlo por encima de la creatividad humana. Lamentablemente, la tendencia no sólo en la industria musical sino en las industrias culturales en general parece abandonar cada vez más esta postura para enfocarse completamente en el lucro, muchas veces en detrimento del arte y los artistas.

VII. Fuentes de consulta

Bibliografía

- BERNAL SÁNCHEZ, Daniela y Germán Darío Flórez Acero, "El nuevo modelo de distribución musical: del vinilo a Spotify", en Germán Darío Flórez Acero et al., *Evidencia digital, distribución musical y derecho de consumo. Discusiones desde el derecho privado*, Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 2016 (Jus Privado, 4).
- ENCABO VERA, Miguel Ángel, *Las obligaciones del editor musical*, Madrid, Reus, 2002.
- LIPSYC, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, Buenos Aires, UNESCO/Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLAC), 1993.
- PARRA TRUJILLO, Eduardo de la, *Derechos de autor y habitaciones de hoteles. Un estudio desde el derecho internacional y la comparación jurídica*, México, UNAM, Coordinación del Programa de Posgrado, 2019.
- SÁNCHEZ MEDAL, Ramón, *De los contratos civiles*, 24a. ed., revisión y actualización de Jaime Inchaurrandieta Sánchez Medal, México, Porrúa, 2011.
- SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *El sistema de derecho de autor en México*, 2a. ed., México, Porrúa, 2016.
- VARGAS HERNÁNDEZ, Saúl Everardo, *Propiedad intelectual en la industria musical*, México, Tirant lo Blanch, 2023.

Hemerografía

- AP, "¿Ciencia y Tecnología. Cómo paga Spotify a los artistas y compositores? Esto es lo que se sabe", en Proceso, 05 de septiembre, 2024 [en línea], <<https://www.proceso.com.mx/ciencia-tecnologia/2024/9/5/como-paga-spotify-los-artistas-compositores-esto-es-lo-que-se-sabe-336206.html>>.
- FERRERO DIEZ CANSECO, Gonzalo, "Derechos de autor en la era digital y tratados internet", en *Derecho & Sociedad*, Perú, núm. 18, enero-junio, 2002 [en línea], <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechoysociedad/article/view/16947>>.
- REDACCIÓN, "Artes e Ideas. Los compositores piden mejor trato y más regalías", en *El Economista*, 17 de agosto, 2010 [en línea], <<https://www.economista.com.mx/arteseideas/Los-compositores-piden-mejor-trato-y-mas-regalias-20100817-0023.html>>.

Recursos electrónicos

ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE EDITORAS DE MÚSICA (ACODEM), "Reproducción fonomecánica de obras musicales", Colombia, 2022 [en línea], <<https://acodem.org/reproduccion-fonomecanica/>>.

HERTWECK, Nate, "What's the difference? Grammy record of the year vs. song of the year", California, 26 de diciembre, 2017 [en línea], <<https://www.grammy.com/news/whats-difference-grammy-record-year-vs-song-year>>.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ONU), "La Declaración Universal de los Derechos Humanos" [en línea], <<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>>.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO), "¿Qué es la OMPI?" (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) [en línea], <<https://www.wipo.int/es/web/about-wipo>>.

Documentos

SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MÉXICO (SACM), Reglamento para la Distribución de los Derechos de Autor Recaudados por la Sociedad de Autores y Compositores de México S. de G.C. de I.P., México, SACM, 2016 [en línea], <<https://www.sacm.org.mx/QuienesSomos/Reglamento>>.

Tesis

Tesis: P.J. 102/2007, Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta, Novena Época, Reg. 170786, Tomo XXVI, Diciembre de 2007, Pág. 6.

Normatividad

Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Ley Federal del Derecho de Autor.