



Videoconferencia

Derecho de autor en la música

Realizada el 1 de octubre de 2025

Videoconferencia:

Derecho de autor en la música

Editado por:

© Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual - Indecopi

Escuela Nacional de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual

Calle De la Prosa N° 104, San Borja, Lima, Perú

Teléfono: (+51) 224-7800, anexo 4001

Correo electrónico: escuela@indecopi.gob.pe

Website de la Escuela: <https://escuela.indecopi.gob.pe/>

Website Indecopi: <https://www.gob.pe/indecopi/>

Director de la Escuela Nacional del Indecopi:

Fernando Lucio Cieza Paredes

Supervisión y edición:

Ingrid Romero Manco

Transcripción:

Abigail Soler Oré

Diseño y diagramación:

Valeria María Moreno Vásquez

Transcripción escrita literal del audio de la grabación de la videoconferencia
“Derecho de autor en la música”

Publicación electrónica. Primera edición. Lima, agosto de 2026

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2026-08583

ÍNDICE

ASPECTOS GENERALES SOBRE EL DERECHO DE AUTOR	4
LAS OBRAS Y LOS FONOGRAMAS MUSICALES	11
DERECHOS MORALES Y PATRIMONIALES	16
TIPOS DE LICENCIA Y/O CESIÓN DE DERECHOS EN EL ÁMBITO MUSICAL	26
EL ROL DE LA SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA EN LA INDUSTRIA MUSICAL	33
RECOMENDACIONES FINALES	36

ASPECTOS GENERALES SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

Exposición a cargo de Jonnathan Mike Merino Campos

Analista Legal de la Comisión de Derecho de Autor el Indecopi

Las obras en el derecho de autor

En nuestra vida diaria todas las personas realizamos creaciones; por ello, es esencial diferenciar cuáles de estas pueden ser protegidas por el derecho de autor. En ese sentido, ¿qué creaciones no pueden ser protegidas por el derecho de autor?

Para responder a esta pregunta, debemos partir de que el pensamiento humano genera constantemente ideas. De este modo, en nuestra interacción con el exterior y en nuestra propia introspección, como seres inteligentes, concebimos diversas ideas que, al expresarse, dan lugar a distintas creaciones.

Un tema muy común es el amor, ya que puede motivar a muchas personas a expresarlo de diferentes formas, como a través de la música y otras manifestaciones artísticas. Así, existen miles de canciones y obras sobre ese tema.

De la misma manera, podríamos tomar cualquier otro tópico y siempre obtendríamos como resultado que una idea, plasmada en una forma de expresión propia del ser humano, puede dar lugar a diversas creaciones. Estas, a su vez, pueden ser protegidas por el derecho de autor.

En el caso de dos artistas (Paul McCartney y Gian Marco), se observa que, partiendo de una misma idea, cada uno de ellos pudo desarrollar una forma de expresión única que ha hecho que sus letras sean reconocidas mundialmente.

De este caso podemos confirmar que las creaciones que finalmente llegan a protegerse como obras, muchas veces, tienen un punto de partida común: ya sea una idea compartida, un tema recurrente o incluso uno novedoso.

Más adelante veremos si la novedad o las ideas en sí mismas pueden ser protegidas por el derecho de autor, lo cual se desarrollará en las siguientes diapositivas. Sin embargo, adelanto que este es un tema fundamental para comprender qué es, y qué no es, una creación protegida por el derecho de autor.

¿Mi composición musical puede ser una obra?

La composición musical puede ser considerada una obra. El artículo 17 del Decreto Legislativo 822 – Ley sobre el Derecho de Autor-, define la obra como toda creación intelectual, personal y original, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma, conocida o por conocerse.

Es decir, para determinar si una creación puede ser considerada obra y, por tanto, protegida por el derecho de autor, es necesario confirmar que cumple con los requisitos establecidos por la ley.

De estos requisitos, la originalidad es, a mi criterio, uno de los aspectos más debatidos al momento de analizar la protección del derecho de autor. Esto se debe a que no es un concepto sencillo de definir y, en muchos casos, requiere de una importante casuística.

¿Qué significa casuística? Implica que cada caso debe revisarse de manera específica. No necesariamente encontraremos situaciones que compartan una misma perspectiva y, en general, la valoración dependerá de las particularidades de cada caso.

Por ese motivo, al analizar la originalidad, en muchas ocasiones corresponderá al autor justificarla para que su creación pueda encajar en la definición de obra y ser protegida.

Y, en caso de que la creación no cumpla con la definición de obra establecida por la ley, no podrá ser protegida al no ser calificada como tal.

Originalidad en la obra

Frente a todo esto, surgen algunas preguntas que buscan esclarecer qué aspectos se relacionan con la originalidad: ¿la novedad?, ¿el nivel inventivo?, ¿la creatividad?, ¿el nivel de estudios del autor?

Existen temas comunes, como el amor, la vida o la muerte. Estos son temas sobre los que se escribe mucho y acerca de los cuales se han compuesto innumerables obras. De aquí podríamos preguntarnos: si componemos sobre una misma idea, ¿esa idea tiene que ser novedosa para que la obra sea protegida? La respuesta es no.

En este contexto, la novedad no se considera un requisito, ya que lo que se evalúa no es la idea en sí misma, sino la forma de expresión. Las letras de las canciones pueden compartir un mismo tema, pero eso no significa que una letra no sea original. Esto se debe a que la originalidad no está vinculada a la novedad del tema.

Tampoco se exige un determinado nivel inventivo o creativo, ni mucho menos el nivel de estudios del autor. Existen muchas personas que no han estudiado música y que, aun así, son grandes compositores. Se trata, en muchos casos, de un talento natural, y ni la autoridad administrativa ni ninguna institución podría cuestionar su condición de autores por ese motivo.

Asimismo, la finalidad o el sentido estético de la obra no es un criterio que se evalúe desde la autoridad. Ese juicio corresponde al ámbito personal, al mercado o a quienes consumen la música, quienes son los que determinan si una obra tiene valor artístico, si resulta atractiva o no. Desde la perspectiva institucional, por ejemplo, cuando se analizan casos de infracción o solicitudes de registro de obras, no se valora el sentido estético ni la técnica utilizada, sino que se verifica si la creación cuenta con la originalidad suficiente para ser protegida.

¿Qué es la originalidad?

Indecopi cuenta con salas especializadas que cumplen el rol de autoridades administrativas, y una de ellas, la Sala de Propiedad Intelectual del Indecopi, ha publicado la Resolución N° 286-1GG8-TPI-Indecopi, en la que se señala:

“(...) la Sala es de opinión que la originalidad de la obra reside en la expresión - o forma representativa - creativa e individualizada de la obra, por mínimas que sean esa creación y esa individualidad. Si bien toda obra es el producto del esfuerzo de su creador, no todo lo producido con esfuerzo merece protección por derechos de autor (...)”.

Existe la creencia de que, por el solo hecho de haber realizado un esfuerzo o haber dedicado tiempo a una creación, esta deba ser protegida. Sin embargo, al evaluar si corresponde o no la protección de derecho de autor, el esfuerzo no forma parte de los requisitos ni garantiza dicha protección. En este caso, lo que se debe acreditar es que la obra presente una mínima o representativa originalidad para que pueda ser protegida por la ley.

Esta resolución también señala que: “(...) Ello sólo será posible en la medida que la creación tenga elementos de originalidad suficientes para ser considerada como obra. Admitir lo contrario, implicaría proteger incluso aquello que no es objeto de protección por derechos de autor, como la elaboración de la lista de películas que se exhiben en los cines de Lima.”

Este ejemplo es bastante claro, pues elaborar una lista de películas puede implicar un esfuerzo: recopilar información, organizarla, verificarla. Sin embargo, no se trata de una creación original, ya que cualquier otra persona podría realizar la misma tarea. Por lo tanto, aunque exista esfuerzo, no hay originalidad y, por ese motivo, no estamos frente a una obra protegible por el derecho de autor.

No es objeto de protección de derecho de autor

Hemos revisado algunos casos que no son objeto de protección. Otro ejemplo se encuentra en las ideas, las ideas en las obras literarias o artísticas.

En realidad, la idea de escribir o componer una canción sobre un determinado tema no impide que otras personas también puedan crear canciones sobre el mismo tema.

Sin embargo, eso no significa que puedan utilizar tu letra, porque al realizar esa canción la idea ya ha sido exteriorizada. Una cosa es la idea y otra muy distinta es la obra.

Cuando hablamos de ideas, nos referimos al punto de partida, a la inspiración o al tema que se desea desarrollar en una creación. Así pues, las ideas, al no ser protegidas por el derecho de autor, son de uso libre.

Ahora bien, tampoco son objeto de protección los procedimientos, los métodos de operación o los conceptos matemáticos. De la misma manera, los hechos oficiales de carácter legislativo, las noticias del día y los simples hechos o datos. No profundizaremos más en ello y continuaremos con los temas que sí corresponden al derecho de autor.

¿Quiénes pueden ser actores?

En el Artículo 9 del Decreto Legislativo 822 (Ley sobre el Derecho de Autor en Perú), al igual que la Sala de Propiedad Intelectual, se señala que solo pueden ser protegibles las creaciones formales y no las ideas contenidas en la obra.

Ahora bien, hablaremos sobre quiénes pueden ser considerados autores. De acuerdo con el Artículo 10 (Ley sobre el Derecho de Autor en Perú), el autor es únicamente una persona natural. Es decir, el autor solo puede ser un individuo.

En cambio, no pueden ser considerados autores una empresa, una institución ni ninguna otra persona jurídica. Estas podrán ser titulares de derechos en determinados supuestos, pero no creadoras de la obra.

En el caso de las obras musicales, al estar compuestas por una melodía y una letra, la ley puede referirse a dos autores: quien escribe la letra y quien compone la melodía.

Si bien la melodía está conformada por otros elementos musicales, como la armonía, el ritmo y otros más, al momento de evaluar la originalidad de la obra, la interpretación judicial de Indecopi solo considera dos elementos centrales en la creación: la melodía y la letra.

Por otro lado, cuando el propio autor interpreta su obra musical, se le denomina autor intérprete; y cuando el autor ejecuta la obra, se le conoce como autor ejecutante. Pero si la misma persona compone la letra, crea la música y además la interpreta y ejecuta, es considerado cantautor.

LAS OBRAS Y LOS FONOGRAMAS MUSICALES

En las composiciones básicas, uno de los conceptos son las composiciones y los fonogramas musicales.

Composiciones musicales

El Artículo 5 de la Ley sobre el Derecho de Autor (24 de abril, 1996) establece que “las composiciones musicales con letra o sin ella” son protegidas.

La obra musical suele asociarse a la letra, pero muchas veces no cuenta con ella. Por ejemplo, la música clásica y muchos otros géneros musicales se componen únicamente de melodías. Esto reafirma que, independientemente de si tiene o no letra, la composición musical es protegida.

Por tanto, la composición musical es protegida sin importar que tenga o no letra. Esto nos permite establecer claramente el marco legal bajo el cual se otorga protección a las composiciones musicales.

Sobre este punto, Rodrigo Bercovich en “Comentarios a la Propiedad Intelectual” (2007) expresa que: Las composiciones y obras musicales se sirven de los sonidos como medios de expresión. No cabe excluir ningún tipo de sonidos: instrumentales, sonidos de ruidos de la naturaleza, la voz humana, sonidos o ruidos producidos causal o voluntariamente por cosas, animales, plantas, por el hombre, sonidos electrónicos.

Precisamente, la diversidad que compone la obra musical se encuentra en un instrumento musical, y la letra puede aportar otros elementos que la enriquezcan, como sucede en una composición musical.

No se excluyen estos elementos, pues siguen siendo parte de una creación humana. Siempre detrás de una obra musical existe una persona que tiene una forma de expresarse y que puede considerar importante incorporar muchos de estos elementos (sonidos de diversas fuentes) para transmitir lo que desea.

Para Bercovich, en definitiva, quedan incluidos los sonidos procedentes de cualquier fuente. (...) La originalidad de una obra musical radicará en la melodía, en la armonía o en el ritmo o en dos o en todos ellos a la vez. Esto refuerza la idea de que la originalidad puede encontrarse en distintos componentes de la obra musical. Y, como añade el autor: También hay que tener en cuenta la letra en su caso. (...)

Aquí se reafirma que la letra no es un elemento obligatorio en la composición musical. Puede estar presente o no, y aun así la creación seguirá siendo considerada una obra musical protegida.

Finalmente, según Bercovich, no es necesario que se respeten las reglas tradicionales o clásicas de la melodía, de la armonía o del ritmo, como ocurre frecuentemente con las nuevas tendencias musicales. (...) Esta mención se relaciona con los géneros musicales.

De tal modo, existen géneros que siguen ciertas pautas o reglas propias; sin embargo, el hecho de seguirlas o no seguirlas no significa que la obra no vaya a ser protegida.

Una obra musical seguirá siendo protegida por el derecho de autor en la medida en que mantenga la originalidad, independientemente del género al que pertenezca o de las reglas musicales que adopte o transgreda.

Fonogramas musicales

En el Artículo 2 de la Ley sobre el Derecho de Autor (24 de abril, 1996) se presenta la siguiente definición: “14. Fonograma: Los sonidos de una ejecución u otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos, fijados por primera vez en forma exclusivamente sonora. Las grabaciones gramofónicas, magnetofónicas y digitales son copias de fonogramas” (p. 139105).

Este tipo de interpretación es conocido como *single* o canción grabada. Por ejemplo, cuando un artista lanza un álbum compuesto por varias canciones, cada una de esas canciones grabadas constituye un fonograma. Si bien el fonograma contiene una obra musical, no es equivalente a esta.

La distinción entre una obra musical y un fonograma está en que la primera es una creación intelectual, mientras que el segundo es la fijación sonora de dicha obra. Esta fijación sonora se realiza a partir de una obra musical que puede tener uno o varios autores, dado que también existe la coautoría en este formato.

El productor fonográfico es quien realiza la primera fijación sonora que da lugar al fonograma. Aunque este fonograma puede tener letra, su elemento central es exclusivamente sonoro. Además, puede presentarse en formato físico o digital, predominando actualmente el digital.

Dentro de las casas disqueras, el productor fonográfico es quien coordina y ejecuta las grabaciones de las obras musicales, para luego lanzar álbumes que serán distribuidos en plataformas como Spotify, YouTube u otras.

Parte de su labor consiste en reunir a los autores de la letra y la música, así como a otros participantes que intervienen en la fijación sonora, como los ejecutantes e intérpretes, quienes se encargan de cantar, interpretar los instrumentos y realizar los arreglos musicales.

Es decir, existen diversos actores que participan en la cadena productiva que da lugar a lo que escuchamos en una lista de reproducción en Spotify o en cualquier otra plataforma. De todos ellos, el productor es el más interesado en que la canción esté disponible para el público en la plataforma de su preferencia.

Lo que ocurre es que, como usuarios, solemos hacer una referencia genérica a la “canción” y simplemente decimos “la canción está en Spotify”. Sin embargo, en realidad se trata de un fonograma que contiene en su interior la obra musical, la cual constituye la base o piedra angular para la creación de estos fonogramas.

La obra musical de la industria musical

Para explicar este punto, se presenta como ejemplo concreto un grupo musical. Los artistas mencionados son únicamente referenciales y no responden a preferencias personales, sino que cumplen una finalidad estrictamente ejemplificativa.

El álbum Abbey Road, de The Beatles, publicado en 1969, consigna como información el nombre de la productora o disquera que posee los derechos, que en este caso es Universal Music Group. Este álbum contiene diversos fonogramas, entre ellos Here Comes the Sun, que además cuenta con los artistas intérpretes.

La información de la plataforma Apple Music muestra lo siguiente: primero aparece el álbum, dentro del cual se ubican diversos fonogramas. Cada álbum está compuesto por varios fonogramas, y dentro de ellos encontramos canciones específicas, como Here Comes the Sun. En relación con cada fonograma, se puede identificar quiénes son los artistas intérpretes, quiénes son los compositores de la música y la letra, y quiénes están detrás de la producción.

Es decir, son múltiples los actores involucrados en este proceso, que no solo corresponde a la fase de creación y producción, sino que también se extiende a los distribuidores, a quienes gestionan la comercialización y a quienes administran las regalías. Si bien existen diversos actores, es evidente el interés de las productoras musicales por generar fonogramas.

Si los fonogramas se crean a partir de las obras musicales, surge la pregunta: ¿a quién le corresponden los derechos de autor de las obras musicales? Aquí se reconoce que los derechos corresponden a los autores; sin embargo, el hecho de que la obra musical exista por sí misma no significa que el productor fonográfico carezca de derechos sobre el fonograma.

DERECHOS MORALES Y PATRIMONIALES

Los derechos reconocidos por la ley en relación con los derechos morales y patrimoniales son aquellos que se otorgan a los autores y titulares de creaciones.

Derechos morales

Los derechos morales protegen la personalidad del autor en relación con su obra. Este es personalísimo, pues recaen únicamente sobre los autores (personas naturales) y no pueden ser cedidos.

Las características de los derechos morales responden justamente a su carácter personal. Renunciar a ellos sería como renunciar al nombre o al apellido: no es posible, porque no dejan de ser derechos inherentes a la persona del autor.

Los derechos morales son perpetuos, inalienables, inembargables, irrenunciables e imprescriptibles.

Estos están detallados en la ley e incluyen: el derecho de divulgación, el derecho de paternidad, el derecho de integridad, el derecho de modificación o variación, el derecho de retiro de la obra del comercio y el derecho de acceso.

En este análisis, dado que se va a enfocar en el tema de las obras musicales, se tomará en cuenta principalmente los tres primeros, que son los más relevantes en las cuestiones relacionadas con el derecho de autor.

a. Derecho de paternidad

El primero es el derecho de paternidad que consiste, en esencia, en ser reconocido como autor de tu creación. Es decir, lo que entendemos como paternidad es el derecho del autor a ser reconocido como autor de su obra.

Este derecho tiene dos facetas:

- Faz negativa: el autor puede decidir no ser reconocido como tal. En ese caso, puede solicitar que la obra sea catalogada como anónima o utilizar un seudónimo, de modo que su nombre no aparezca como autor.
- Faz positiva: es la más conocida, y consiste en que el autor coloque su nombre en la obra para ser reconocido públicamente como su creador.

b. Derecho de divulgación

Por otro lado, está el derecho de divulgación, el cual también es un derecho personalísimo, pues no se puede renunciar a él. Este derecho autoriza al autor, una vez creada su obra, a determinar el momento en que considera que está lo suficientemente acabada o satisfactoria como para comunicarla y ponerla a disposición del público.

Por ejemplo, muchos de nosotros quizás no tenemos talento artístico y, por alguna circunstancia en particular, queremos escribir la letra. Puede que no nos guste el resultado, pero igual la guardamos. En ese caso, nadie tiene el derecho de divulgarla sin tu consentimiento, y tú tienes el derecho de mantenerla en reserva.

Si tuvieras la suficiente originalidad, podrías publicarla como una letra o una canción. Pero si no deseas hacerlo, también tienes el derecho de que no se publique. Y si un tercero la publicara sin tu autorización, estaría vulnerando tu derecho de divulgación.

Para que exista este derecho, primero debe reconocerse la creación como obra. El derecho de divulgación es un derecho personalísimo del autor, quien decide si quiere o no dar a conocer su obra al público.

c. Derecho de integridad

El derecho de integridad es igualmente conocido. El autor tiene la facultad de oponerse a cualquier deformación, modificación, mutilación, alteración o destrucción de su obra, incluso frente al adquirente del objeto material que la contiene.

¿Qué significa esto? Por ejemplo, si yo compro una obra plástica, no puedo modificarla alegando que quiero “mejorarla”. El autor tiene el derecho de reivindicar su obra tal y como la concibió y de oponerse a cualquier alteración no autorizada. Ese es el derecho de integridad.

Derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales, también llamados de explotación, son aquellos que recaen sobre el autor como titular original de estos derechos y sí pueden ser cedidos.

Este derecho le permite al autor decidir si explota o no económicamente su obra. En caso de optar por explotarla, la ley reconoce este derecho, pero también establece una serie de definiciones y reglas que regulan dicha explotación.

Entre estos derechos se encuentran, entre otros, el derecho de reproducción, el derecho de comunicación al público y el derecho de distribución. La ley es abierta y puede reconocer otras formas de explotación que no estén expresamente listadas.

a. Derecho de reproducción

El derecho de reproducción se define como la facultad de realizar cualquier forma de fijación u obtención de copias de la obra, ya sea de manera permanente o temporal, especialmente mediante imprenta u otros procedimientos.

En la actualidad, es importante destacar el ámbito digital, pues la industria musical ha girado hacia este formato. Aunque todavía existen vinilos y versiones en CD, estos se dirigen más a un nicho específico. El consumo masivo de música es digital, y las ganancias para las disqueras provienen principalmente de este medio.

Las nuevas tecnologías han transformado la forma de explotación de las obras musicales, y es en el ámbito digital donde se generan la mayor parte de los réditos. Por lo tanto, debemos reconocer que, cuando es subida una canción en una plataforma digital, estamos frente a un ejercicio del derecho de reproducción en su modalidad contemporánea.

Por ejemplo, en el caso de ser el creador de una canción —la he compuesto, cantado y ejecutado—, soy cantautor. Además, me he encargado de la grabación, la remasterización, los arreglos y también he producido el fonograma. Es decir, soy titular de todos los derechos involucrados.

- **Vulneración del derecho de reproducción**

Si subo a Spotify, YouTube o cualquier otra plataforma digital un *single*, ese acto de carga ya constituye una reproducción en el ámbito digital. Ahora bien, si un tercero, sin mi autorización, descarga el archivo y lo carga en su propio canal o lo sube a otra plataforma, ese nuevo acto de carga constituye una reproducción no autorizada y, por tanto, una vulneración de mi derecho patrimonial de reproducción.

Este ejemplo es un caso clásico de infracción. Además, existen otros supuestos más comunes, como la descarga de música pirata. Este tipo de descarga es, en sí mismo, un acto de vulneración del derecho de reproducción, pues el solo hecho de que la música pirata esté almacenada en una computadora u ordenador constituye una reproducción. Asimismo, reproducirla posteriormente en ese mismo dispositivo implica una vulneración adicional.

En ese sentido, existen múltiples formas de vulnerar el derecho de reproducción en el ámbito musical, especialmente en el entorno digital, donde estas prácticas se han diversificado considerablemente. Antes, por ejemplo, la piratería se manifestaba principalmente a través de la adquisición de un CD pirata, y era quien lo producía físicamente quien realizaba el acto de reproducción. Hoy, en cambio, en cuestión de segundos, una canción puede ser reproducida innumerables veces mediante descargas digitales.

Incluso existen las llamadas reproducciones temporales, un tema técnico que ya ha sido abordado en diversos casos de vulneración del derecho de reproducción. Recomendamos revisar algunas de las resoluciones que Indecopi ha emitido al respecto, ya que en ellas se ha analizado incluso la reproducción que ocurre cuando escuchamos música en nuestros ordenadores o teléfonos móviles. En estos casos, la memoria RAM del dispositivo realiza una copia temporal de la obra para poder reproducirla. Si esa copia proviene de una fuente que no es legal ni cuenta con las licencias necesarias, también puede considerarse una vulneración del derecho de reproducción.

Ahora bien, en la práctica, no es común que se denuncie al usuario final, sino más bien a quien facilita, permite o pone a disposición la obra de manera ilícita, como el titular de una página web o de un canal no autorizado. Esto no quiere decir que el usuario no tenga ninguna responsabilidad, sino que las acciones de fiscalización se enfocan principalmente en quienes crean, facilitan o mantienen la infracción.

Por eso se promueve siempre el consumo responsable de contenidos, respetando el derecho de autor. En esa línea, Indecopi no avala el uso de música pirata. La idea es mostrar una realidad: hoy en día, es incluso más sencillo y económico acceder a música a través de plataformas legales que cuentan con las licencias necesarias.

b. Derecho de comunicación al público

Delia Lipszyc, jurista ampliamente reconocida por sus aportes al derecho de autor, define el derecho de comunicación pública de una obra como todo acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a la totalidad o a una parte de la obra, en su forma original o transformada, por medios que no consisten en la distribución de ejemplares. En otras palabras, esta definición explica que existen dos grandes tipos de actos relacionados con la explotación de una obra: el acto de distribuir y el acto de comunicar.

Cuando se comunica una obra, no hay una distribución de copias, pues, no se entregan materiales. Por ejemplo, si te entregan un CD original —ya sea en calidad de préstamo o por cualquier otro motivo—, no se está realizando un acto de comunicación pública, sino un acto de distribución, porque te están entregando un ejemplar de la obra.

En cambio, si te invitan a una casa para escuchar una canción en la sala, ahí, sí se está realizando un acto de comunicación pública. En este caso, tú accedes a la obra, pero no accedes a un ejemplar de ella. Esa es la diferencia fundamental: hay acceso al contenido, pero no a una copia.

Otro ejemplo lo vemos en los conciertos. Si asistes al concierto de tu artista favorito y, al terminar, ¿sales con un ejemplar de las canciones que escuchaste? Pues no. Sin embargo, sí has accedido a las obras musicales, porque fueron ejecutadas en vivo. Has escuchado y disfrutado la experiencia, e incluso podrías haber grabado algunos fragmentos, pero no se te ha entregado ningún ejemplar de la obra. Por tanto, no ha habido distribución, sino un acto de comunicación pública, ya que la obra se ha puesto a disposición de una pluralidad de personas.

Lo mismo ocurre en el cine. Cuando vas al cine, accedes a una obra audiovisual, pero no se te entrega un ejemplar de la película. Por lo tanto, no hay distribución; lo que existe es un acto de comunicación pública de una obra audiovisual, realizado en una sala cinematográfica.

c. Derecho de distribución

Según la definición legal, en el derecho de distribución resulta indispensable la entrega del original o de una copia de un ejemplar de la obra: “8. Distribución: Puesta a disposición del público, del original o copias de la obra mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma conocida o por conocerse de transferencia de la propiedad o posesión de dicho original o copia” (Ley sobre el Derecho de Autor, 1996).

Esta es la diferencia esencial entre el derecho de distribución y el derecho de comunicación pública. En este caso, surge un dilema relevante, que suele presentarse de manera recurrente al momento de analizar o denunciar infracciones a los derechos de autor en obras musicales.

Precisamente, en este punto se haya la diferencia principal:

En la distribución, se entrega una copia de la obra (física o digital).

En la comunicación pública, las personas pueden acceder a la obra (como cuando escuchan música en un concierto o ven una película en el cine), pero no reciben ninguna copia.

Es decir, hay acceso al contenido de la obra, pero no hay entrega material o digital de una copia y, por lo tanto, no hay una distribución.

Plataformas de *streaming*

¿Qué sucede si un tercero sube una obra musical de mi titularidad a una plataforma de *streaming* sin mi autorización? En esta situación supuesta, se vulnera el derecho de reproducción y surge la necesidad de determinar qué derecho se ve afectado cuando un usuario accede a la plataforma y reproduce la canción.

Cuando una persona ingresa a una plataforma de *streaming* y presiona “play” en una obra musical, surge la pregunta: ¿estamos frente a un acto de distribución o a un acto de comunicación pública? Esta distinción es importante y resulta útil incluso desde una perspectiva práctica, por ejemplo, al momento de formular una denuncia.

Sobre este punto, tanto la primera como la segunda instancia administrativa de Indecopi ya han establecido un criterio claro: en las plataformas de *streaming* no existe un acto de distribución. Esto se debe a que el contenido digital no se entrega como un ejemplar, sino que se comunica al público. Conviene hacer una precisión importante: cuando nos referimos a contenido digital en este contexto, hablamos específicamente de obras musicales o fonogramas que se reproducen en plataformas de *streaming*, y no de otros tipos de contenidos digitales.

En el *streaming*, no se pone a disposición un ejemplar de la obra; lo que ocurre es que el usuario accede al contenido, lo cual constituye un acto de comunicación pública de obras musicales y de fonogramas. Por tanto, cuando se analiza una infracción vinculada a plataformas de *streaming*, lo jurídicamente correcto es delimitarla como una vulneración del derecho de comunicación pública y no como una vulneración del derecho de distribución. Como se señaló antes, en el *streaming* no hay distribución de ejemplares, ni físicos ni digitales, en los términos en que la ley define el derecho de distribución.

Ahora bien, es verdad que, desde el lenguaje comercial o del mercado, muchas veces se dice que las obras musicales “se distribuyen” en las plataformas digitales o a través del *streaming*. Sin embargo, esa es una idea económica (o extralegal) o informal de “distribución”. Desde el punto de vista jurídico, y específicamente desde el derecho de autor, poner una obra en una plataforma de *streaming* no se considera un acto de distribución según la definición legal vigente.

Por eso es importante hacer esta distinción: cuando hablamos de derechos de autor, debemos usar las categorías que establece la ley. Esto no impide que en otros contextos se use la palabra “distribución” con un sentido más amplio o económico. Ambas formas de usar el término pueden convivir, pero no deben confundirse cuando se analiza una posible infracción desde el derecho de autor.

TIPOS DE LICENCIA Y/O CESIÓN DE DERECHOS EN EL ÁMBITO MUSICAL

Existen diversos tipos de licencias y modalidades de cesión de derechos en el ámbito musical, un aspecto de suma importancia, especialmente si se tiene en cuenta que muchos creadores de obras musicales se enfocan principalmente en el proceso creativo.

Se recomienda que, si uno decide ingresar a una industria, conozca cómo funciona esta. No es razonable pretender formar parte de un sector sin comprender sus dinámicas, reglas y particularidades. En el caso de la música, es natural que quien desee ser compositor o intérprete se centre en su faceta creativa; sin embargo, ello no significa que deba dejar de lado el conocimiento de las características y el funcionamiento de la industria musical.

La falta de este conocimiento suele causar problemas legales más adelante. Esto obliga a los creadores a resolver conflictos que podrían haberse evitado si los derechos se hubieran definido correctamente desde el inicio.

La industria musical funciona a partir de derechos, licencias y autorizaciones. Aunque hay casos en los que una sola persona escribe la letra, compone la música, interpreta, produce, graba, tiene su propio estudio, crea el fonograma, lo sube a plataformas digitales, lo distribuye físicamente y, además, administra los ingresos, esto no es lo común, especialmente para quienes recién se incorporan a la industria.

Por lo general, los creadores necesitan trabajar con terceros, y cada uno cumple una función específica dentro de la industria musical. Por ejemplo, hay empresas cuyo único trabajo es subir los fonogramas a las plataformas de *streaming* y encargarse del cobro, sin participar en ninguna otra etapa del proceso creativo o de producción.

Por eso es importante que los creadores de obras musicales tengan claro a qué se están comprometiendo, cuáles son las condiciones que aceptan y qué derechos están cediendo o licenciando. Conocer bien estos puntos les permite tomar decisiones informadas y evitar problemas en el futuro.

En conclusión, es indispensable que los creadores musicales conozcan su industria, comprendan el alcance de las licencias y las cesiones de derechos que otorgan y actúen con previsión, a fin de prevenir problemas legales en el futuro.

En el ámbito contractual, la ley reconoce dos formas principales en las que un autor puede permitir que otra persona use sus derechos patrimoniales: la licencia y la cesión de derechos.

Estas son las dos maneras en que un autor se relaciona legalmente con terceros. Es importante tener en cuenta que tanto la licencia como la cesión solo tienen sentido cuando intervienen terceros. En el ejemplo mencionado antes, donde el creador realiza todo el proceso por su cuenta, no se necesitan contratos de licencia ni cesiones, porque no hay participación de otras personas.

a. Contrato de licencia

En el momento que un autor decide trabajar con terceros, es ahí donde el contrato de licencia se vuelve relevante. En este tipo de contrato, el autor autoriza que uno o más de sus derechos patrimoniales sean utilizados de cierta manera y bajo condiciones específicas previamente acordadas en el contrato.

Por ejemplo, un autor puede dar permiso (licenciar) para que una canción sea interpretada en un concierto específico, donde una agrupación hará un cover en un lugar determinado. En ese caso, la obra no solo se reproducirá, sino que también se comunicará públicamente, pero únicamente dentro de lo que el autor haya autorizado. La licencia establece con claridad cómo puede usarse la obra.

Por eso, este tipo de contrato debe ser muy detallado. Debe indicar por cuánto tiempo se da el permiso, en qué condiciones puede usarse la obra, qué derechos exactos se están autorizando (como reproducción o comunicación pública) y cualquier otra condición (o cláusula) importante.

Este análisis no solo es útil para quienes crean música, sino también para quienes otorgan la licencia. Ambas partes deben tener claro qué derechos se están otorgando, en qué condiciones y por cuánto tiempo. Uno de los principales beneficios del contrato de licencia es que el autor sigue siendo dueño de sus derechos patrimoniales: no los cede, solo permite que se usen.

Un ejemplo clásico de licencia es el caso de Microsoft Office. Cuando una persona adquiere el paquete de Office, Microsoft no le cede sus derechos de autor, sino que le otorga una licencia de uso. A cambio de una contraprestación, permite que el software se reproduzca y se ejecute en el ordenador del usuario, sin que este se convierta en titular de los derechos. Microsoft mantiene la titularidad y el usuario solo cuenta con una autorización de uso. Esto es, precisamente, una licencia.

Lo mismo ocurre en el ámbito musical: un autor puede otorgar una licencia de uso, pero siempre debe definirse qué derechos están incluidos en dicha licencia. ¿Se trata del derecho de reproducción? ¿Del derecho de comunicación pública? ¿De ambos? Estas cuestiones deben evaluarse caso por caso, según el acuerdo concreto entre las partes.

Es importante señalar que Indecopi no brinda asesoría en materia de licencias ni elabora contratos. La redacción de un contrato de licencia corresponde a los propios interesados, ya sea a través de abogados o de personas con conocimiento y experiencia en la industria musical, capaces de identificar qué cláusulas deben incluirse y qué derechos deben regularse.

En este sentido, es muy importante entender bien qué se está firmando y cuáles son las condiciones del contrato. Es útil recordar que Indecopi no ofrece contratos modelo de licencia, porque eso implicaría brindar asesoría y podría generar conflictos, incluso en términos de imparcialidad. Sería complicado, por ejemplo, que una institución que crea un modelo de contrato tenga luego que resolver un conflicto originado por ese mismo documento.

Por esta razón, la ley deja estos acuerdos en el ámbito privado. Esto refuerza la importancia de que los creadores y quienes trabajan en la industria conozcan bien cómo funciona su sector para tomar decisiones informadas.

Un ejemplo práctico es el uso de una canción en un spot publicitario. Algo similar ocurre durante las campañas políticas, donde a veces se emplean obras musicales. En estos casos, la obra no se entrega definitivamente, sino que se da permiso (se licencia) para usarla solo durante un tiempo y para un fin específico: la campaña.

El dueño de los derechos no le transfiere esos derechos al partido político; simplemente autoriza el uso de la obra bajo ciertas condiciones.

Por eso, es fundamental entender qué es un contrato de licencia y hasta dónde llega su alcance. Esto ayuda a evitar problemas y a proteger adecuadamente los derechos de autor.

b. Contrato de cesión

El contrato de cesión de derechos es diferente al contrato de licencia y es más delicado. En este caso, el autor sí puede transferir todos o algunos de sus derechos patrimoniales a otra persona, para que esa persona pueda explotar la obra. Aquí no se trata de dar un permiso de uso, sino de entregar la titularidad de los derechos.

En una cesión, el autor básicamente dice: “te transfiero mis derechos”. Esto puede aplicarse a uno, varios o todos los derechos, según lo que se acuerde. La cesión puede hacerse a cambio de un pago, pero la ley también permite que sea gratuita.

La cesión de derechos puede ser exclusiva o no exclusiva. Cuando es no exclusiva, el autor mantiene la facultad de ceder esos mismos derechos a otros terceros. Es decir, puede cederlos a una persona y, al mismo tiempo, reservarse la posibilidad de cederlos nuevamente a otros. Por ejemplo, al autor puede interesarle que una persona utilice su canción, pero sin perder la libertad de autorizar su uso a otros en el futuro.

Cuando la cesión de derechos es exclusiva, el autor se compromete a no ceder esos derechos a nadie más. Este tipo de cesión es común en la industria musical, porque las disqueras suelen pedir exclusividad. Esto se debe a que quieren ser las únicas que puedan producir y explotar la canción, evitando que el autor otorgue esos mismos derechos a otras personas.

Sin embargo, esto no es obligatorio. Las partes pueden acordar libremente si la cesión será exclusiva o no exclusiva. Todo depende de la negociación y de lo que cada parte esté dispuesta a aceptar.

Un aspecto muy importante, y que a veces se pasa por alto, es el plazo de la cesión, ya que es fundamental dejar por escrito cuánto tiempo durará para evitar problemas en el futuro.

En la música existen varios tipos de contratos de cesión. Uno de ellos es el contrato de edición y divulgación, donde el autor cede los derechos necesarios para que su canción sea editada y publicada, por ejemplo, en plataformas de *streaming*. En este caso, el productor musical se encarga de hacer los arreglos, buscar a los intérpretes, producir el máster, realizar los procesos técnicos y, finalmente, publicar el *single*.

Otro ejemplo es el contrato de ejecución musical, en el que el autor cede los derechos a una agrupación para que pueda interpretar su canción. Aquí no se trata de una licencia, sino de una cesión, porque el autor transfiere los derechos necesarios para que la agrupación ejecute la obra.

El contrato más conocido es el contrato de inclusión fonográfica. En este tipo de contrato, un productor fonográfico (ya sea una disquera grande, una independiente o un productor local) propone al autor crear un fonograma. Para hacerlo, necesita que el autor firme un contrato de inclusión fonográfica, que autorice que su canción sea incluida en ese fonograma. Después, el fonograma se sube a plataformas de *streaming* para que el público pueda escucharlo (comunicación al público).

En este tipo de contratos se establecen pautas y reglas específicas, por lo que es importante saber exactamente qué derechos se están cediendo y cuáles no y, bajo qué términos y condiciones. Solo así se puede firmar un contrato de inclusión fonográfica que realmente proteja a ambas partes y ayude a evitar problemas en el futuro.

EL ROL DE LA SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA EN LA INDUSTRIA MUSICAL

En el ámbito musical, los autores de canciones, los compositores, los productores fonográficos, así como los intérpretes y ejecutantes, son titulares de derechos.

En el caso de los autores de obras musicales, estos cuentan tanto con derechos morales como con derechos patrimoniales. Por su parte, los productores fonográficos son titulares de derechos conexos, los cuales tienen un carácter puramente patrimonial, ya que recaen sobre los fonogramas musicales.

Los productores fonográficos (como una disquera tipo Sony) posee una serie de derechos. Entre ellos están el derecho de reproducción, el derecho de comunicación pública (incluyendo la puesta a disposición en plataformas digitales) y el derecho a recibir una remuneración cuando sus fonogramas se comunican públicamente. En pocas palabras, los productores tienen distintos derechos patrimoniales relacionados con la explotación de los fonogramas.

En el caso de los intérpretes y ejecutantes, estos suelen estar representados por sociedades de gestión colectiva como SONIEM (La Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de la Música), que reúne a músicos que interpretan o ejecutan obras.

Por otro lado, los autores y compositores suelen afiliarse a APDAYC (Asociación Peruana de Autores y Compositores). Estas sociedades existen para administrar los derechos patrimoniales de sus miembros, dependiendo de si son compositores, productores fonográficos o intérpretes.

Así, una persona puede afiliarse a:

- APDAYC, si es compositor o autor
- UNIMPRO, si es productor fonográfico
- SONIEM, si es intérprete o ejecutante

La afiliación es voluntaria; la ley no obliga a un titular de derechos a unirse a una sociedad de gestión. Sin embargo, es bien conocido que estas sociedades desempeñan un papel importante, ya que ayudan a recaudar y administrar los ingresos por el uso de obras y fonogramas.

Cuando alguien se afilia a una sociedad de gestión colectiva, esta entidad se encarga de administrar y cobrar por el uso de sus obras o fonogramas. Por ejemplo, APDAYC (Asociación Peruana de Autores y Compositores) gestiona los derechos de autores y compositores. En el país existen muchas agrupaciones musicales que interpretan obras registradas en esta organización, y dicha asociación se encarga de recaudar dinero cuando estas agrupaciones interpretan en público obras pertenecientes a sus miembros.

Las agrupaciones musicales suelen interpretar muchas canciones diferentes. Por eso, APDAYC (Asociación Peruana de Autores y Compositores) cuenta con personal, procedimientos y herramientas que permiten hacer un trabajo que un autor, por sí solo, no podría realizar. No es posible que cada autor deba verificar personalmente quien interpreta su canción o negociar uno por uno con organizadores de eventos, radios o canales de televisión.

Para evitar eso, existen las sociedades de gestión colectiva. Estas organizaciones se encargan de cobrar los derechos que corresponden a cada autor, compositor, productor o intérprete cuando sus obras son utilizadas. Luego, distribuyen lo recaudado de acuerdo con sus reglas internas.

La afiliación a una sociedad de gestión es opcional, pues se trata de un mecanismo que se presenta como una alternativa para el titular de derechos, permitiéndole acceder de forma más eficiente a las remuneraciones recaudadas por el uso de sus obras por parte de terceros. Cada autor o titular de derechos evalúa si este mecanismo es el más conveniente o eficiente.

Las condiciones de afiliación, los requisitos, los plazos, los reglamentos y los procedimientos internos varían según cada sociedad, ya que son entidades privadas. Aunque están supervisadas por Indecopi, esta institución puede imponerles determinadas reglas, pero son las propias sociedades las que establecen su funcionamiento y los procesos de afiliación de sus miembros.

Por eso, cualquier consulta específica sobre afiliación o funcionamiento debe hacerse directamente a la sociedad de gestión colectiva correspondiente, ya que su función principal es administrar los derechos patrimoniales de sus asociados.

RECOMENDACIONES FINALES

Finalmente quisiera formular tres recomendaciones principales:

a. Primera recomendación: Reconocer plenamente los derechos de autor que recaen sobre los autores de obras musicales y sobre los fonogramas musicales.

En este punto, es importante destacar que conocer la industria también implica formarse e informarse, y para quienes ya están involucrados en la industria o desean iniciarse en ella, resulta fundamental conocer el ámbito de protección de los derechos de autor.

Este conocimiento permite tener una perspectiva clara de qué derechos se poseen y cuáles pueden reivindicarse en caso de vulneración. Por ejemplo:

- Si no se reconoce al verdadero autor de una canción o se atribuye la autoría a un tercero, se vulnera el derecho moral de paternidad.
- Si una canción es divulgada sin que el autor haya decidido hacerlo y este la mantenía dentro de su esfera personal, no se vulnera el derecho de comunicación pública, sino el derecho moral de divulgación, ya que se ha desconocido la voluntad del autor respecto del momento en que su obra debe hacerse pública.

- Si una obra musical es cargada en plataformas como Spotify sin autorización del titular, no corresponde denunciar una vulneración del derecho de distribución, ya que en el entorno del *streaming* no existe distribución de ejemplares. En ese caso, se vulnera el derecho de comunicación pública y también el derecho de reproducción, pues para que la obra esté disponible ha debido realizarse previamente un acto de carga o fijación digital.

Conocer estas distinciones permite formular denuncias correctas y sólidamente sustentadas, evitando errores de encuadre jurídico. En general, cuando una persona se instruye en estos temas, puede defender mejor sus derechos, comprender qué está ocurriendo con su obra y, además, identificar qué derechos está cediendo o licenciando al momento de suscribir un contrato.

b. Segunda recomendación: Conocer los tipos de licencias y cesiones de derechos que se manejan en la industria musical. Las figuras mencionadas son meramente ejemplificativas; no constituyen un listado cerrado.

La ley no establece un catálogo exhaustivo de licencias o cesiones, sino que estas se configuran conforme a las necesidades de la industria y a la voluntad de las partes. Más allá del nombre que se le dé al contrato, lo realmente importante es leer y comprender lo que se suscribe, identificar qué derechos se están cediendo o licenciando y entender las implicancias jurídicas y económicas de ello.

Tener clara la diferencia entre licencia y cesión, así como los derechos involucrados en cada caso, permite tomar decisiones informadas y valorar adecuadamente aquello que se está otorgando.

c. Tercera recomendación: tener presente el rol de las sociedades de gestión colectiva.

Para un autor o compositor que, por ejemplo, tiene una obra musical con alta difusión, acudir a una sociedad de gestión colectiva puede ser una alternativa para recaudar las remuneraciones derivadas de la explotación de su obra en distintos ámbitos, como la televisión, los conciertos, la radio u otros espacios de comunicación pública.

Las sociedades de gestión colectiva cumplen la función de gestionar y recaudar los derechos patrimoniales que corresponden a los titulares, facilitando una administración que, de manera individual, resultaría muy difícil de realizar.