

LOS DERECHOS CONEXOS EN LA INDUSTRIA MUSICAL: UNA MIRADA ANALÍTICA AL CASO CONTROVERSIAL DE LA ARTISTA ESTADOUNIDENSE TAYLOR SWIFT

Related rights in the music industry: An analytical look at the controversial case of american artist Taylor Swift

Autor: Luis Jeampierre Ramos Apaza*

REVISTA
LP Derecho

**Luis Jeampierre
Ramos Apaza**

«Los derechos conexos en la industria musical: Una mirada analítica al caso controversial de la artista estadounidense Taylor Swift».

Revista LP Derecho,
2 (2022): 144-159.

Recibido: 30/11/2021

Aprobado: 27/1/2022

* Bachiller en Derecho por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú. Correo electrónico: luisjeanpierramos@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8346-8319>

Resumen

Con el objeto de comprender de una manera didáctica los derechos conexos en la industria musical, analizamos uno de los casos más mediáticos de los últimos años. Nos referimos al de la cantante Taylor Swift en su intento por recuperar los másteres de sus seis primeros álbumes, en los que no ha tenido alguna injerencia en la explotación económica. Explicaremos el porqué de su ingeniosa decisión de regrabar las canciones contenidas en los álbumes en disputa. Así también, revisaremos las diferencias entre el sistema *copyright*, bajo el que se suscitó el conflicto, y nuestro sistema continental de propiedad intelectual.

Palabras clave

Derechos conexos, propiedad intelectual en la industria musical, *copyright*, Taylor Swift.

Abstract

In order to understand related rights in the music industry in a didactic way, we analyze one of the most media cases in recent years. We refer to that of the singer Taylor Swift in her attempt to recover the masters of her first six albums, of which she has not had any interference in economic exploitation. We will explain the reason for her ingenious decision to re-record the songs contained in the disputed albums. Also, we will review the differences between the copyright system, under which the conflict arose, and our continental intellectual property system.

Keywords

Related rights, intellectual property in the music industry, copyright, Taylor Swift.

Introducción

El mundo entero ha encontrado nuevamente a la popular cantante Taylor Swift ocupando las listas de reproducción de los medios de difusión musicales más importantes; pero esta vez hay un notable detalle por destacar: los lanzamientos de sus nuevas canciones son versiones regrabadas de creaciones musicales que ya habían sido lanzadas años atrás en diferentes puntos de su carrera¹. Este artículo busca aclarar el panorama en cuanto a las dudas que han surgido sobre este fenómeno, debido a que hay muchas notas de prensa que en sus titulares aseveran que esta situación se produce a raíz del deseo de la artista por recuperar los derechos de autor de sus canciones²; por otro lado, hay personas que han tildado su actitud como la de alguien que busca más dinero y atención con glorias pasadas, pero ¿cuál es la verdad detrás de la decisión que ha tomado la artista?

Lo cierto es que muchas personas confunden algunos términos en propiedad intelectual, dando por sentado que la artista busca recobrar los derechos de autor sobre sus canciones, cuando la verdad es que los

derechos en controversia son derechos conexos, por lo que vamos a analizar el caso en concreto para poder diferenciarlos de los derechos de autor. Esto nos ayudará a comprender una de las estrategias legales más interesantes que se han realizado en la industria musical en los últimos años.

I. Antecedentes del caso Taylor Swift

Para comprender el caso, hay que remontarnos años atrás. La cantante Taylor Swift ha gozado de mucha popularidad a lo largo de las últimas décadas, es una artista que ha roto muchos récords de ventas y reproducción³. Su popularidad se ha incrementado constantemente hasta el día de hoy, por lo que ha llegado a ser considerada por Forbes como la mujer joven más influyente del mundo en el 2020⁴.

Taylor Swift firmó un contrato con la discográfica Big Machine Records, con la que realizó seis álbumes de estudio del 2005 al 2017⁵. El primer lanzamiento fue el álbum *Taylor Swift*, el cual marcaba el debut artístico de la cantante, quien en ese entonces contaba con tan solo dieciséis años de edad. Luego, llegaron los también exitosos álbumes: *Fearless*, *Speak Now*, *Red*, *1989* y *Reputation*.

¹ Frank Pallotta, «Por qué Taylor Swift está grabando de nuevo sus canciones», *CNN*, 12 de febrero de 2021.

² Patricia Nuñez, «Taylor Swift: ¿Por qué ha vuelto a grabar todos sus éxitos?», *Marie-Claire.es*, 26 de febrero de 2021.

³ F. Javier Girela, «Estos son los 14 récords que ha fulminado Taylor Swift», *GQ España*, 4 de julio de 2016.

⁴ Maryori Correa, «Taylor Swift, “la mujer más influyente 2020” según *Forbes*», *Noticias News*, 9 de enero de 2021.

⁵ Alex Finnis, «Taylor Swift masters: The controversy around Scooter Braun selling the rights to her old music explained», *inews.co.uk*, 17 de noviembre de 2021.

En el contrato, Taylor cedía a la empresa el control absoluto sobre los másteres o grabaciones de las canciones contenidas en estos álbumes; sin embargo, conservaba otros derechos, como los que se le atribuyen al ser compositora de las piezas musicales, por los cuales percibe unos *royalties*.

Los ingresos por explotación de estos másteres le otorgaban a la empresa discográfica aproximadamente el 80 % de todas sus ganancias⁶, algo que la artista en su momento consideró injusto, ya que ella no tenía injerencia alguna en el control de estos fonogramas, lo que la impulsó a negociar con la empresa para intentar obtener una porción de esas millonarias utilidades.

Al no llegar a ningún acuerdo y finalizado el contrato, en noviembre de 2018, Taylor abandona Big Machine Records y firma con Republic Records un contrato con mejores condiciones y prestaciones para la artista⁷. En 2019 se pone a la venta Big Machine Records, y la termina adquiriendo Scotter Braun, dueño de Ithaca Holdings, por lo que todos los álbumes pasan a ser parte de la propiedad de esta empresa⁸. Cabe destacar que, incluso antes de concretarse la transferencia, Swift y Braun tenían diferencias profesionales notorias ante los medios, por lo que la cantante auguraba situaciones conflictivas, las cuales se hicieron realidad cuando Braun impidió

que la artista utilizara su material antiguo en más de una ocasión⁹.

En junio de 2019, Swift aseveró que, antes de la adquisición de los másteres por Ithaca Holdings, intentó comprar las grabaciones; sin embargo, Big Machine Records propuso condiciones desfavorables para la artista¹⁰, pues buscaba comprometerla a la producción de un nuevo álbum, lo que provocó un desacuerdo entre ambas partes.

En el último peldaño de esta historia, Ithaca Holdings vende en 2020 a un fondo de inversión los derechos sobre las grabaciones de los seis primeros álbumes de la cantante estadounidense¹¹. Después de un año desde el anuncio oficial de su decisión, Taylor Swift anuncia el inicio de la regrabación de las canciones contenidas en los álbumes en disputa¹², esto para generar nuevos derechos a partir de las nuevas versiones y así poder explotarlos económicamente.

¿Por qué toma esta decisión Taylor Swift? ¿Qué nuevos derechos está generando? Antes de explicarlo, debemos aclarar algunos conceptos como el de derechos conexos y la diferencia del tratamiento que hay entre los derechos de autor y el *copyright*, el sistema que maneja el país donde se suscitó el conflicto.

⁶ Chris Willman, «Taylor Swift Stands to Make Music Business History as a Free Agent», *Variety*, 27 de agosto de 2018.

⁷ Sara Corbel, «Taylor Swift firma con Republic Records y cambia reglas de juego de la industria», *Noticias CLAVE de la industria musical y la contratación artística*, 20 de noviembre de 2018.

⁸ Constance Grady, «The Taylor Swift/Scotter Braun controversy, explained», *Vox*, 1 de julio de 2019.

⁹ Rania Aniftos, «Taylor Swift Says Scooter Braun & Scott Borchetta Won't Let Her Perform Her Old Songs at 2019 AMAs», *Billboard*, 14 de noviembre de 2019.

¹⁰ Marianne Garvey, «Taylor Swift se lamenta sobre la venta de su catálogo: "Este es mi peor escenario"», *CNN*, 1 de julio de 2019.

¹¹ Shirley Halperin, «Scooter Braun Sells Taylor Swift's Big Machine Masters for Big Payday», *Variety*, 16 de noviembre de 2020.

¹² Chris Willman, «Taylor Swift Confirms Sale of Her Masters, Says She Is Already Re-Recording Her Catalog», *Variety*, 16 de noviembre de 2020.

II. Derechos conexos y su relación con los derechos de autor

II.1. Derechos de autor

El derecho de autor es un derecho humano reconocido en el artículo 27.2 de la Declaración Universal de Derechos Humanos¹³, el cual proclama: «Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que sea autora».

Los derechos de autor protegen cualquier tipo de creación del ingenio humano y, al contrario de lo que muchas personas piensan, no requieren ningún tipo de registro para su existencia, la protección es automática. Sin embargo, las obras, para su protección, requieren estar expresadas en algún formato y ser originales¹⁴. Los registros que formulan las diferentes regulaciones en el mundo reconocen la protección que preexiste en caso de que se cumplan los requisitos para que una obra otorgue los derechos de autor a su creador.

Las ideas no son susceptibles de ser protegidas por los derechos de autor, solo la expresión de estas; es decir, si yo fuese un compositor y tengo en mente escribir una canción sobre las causales e impactos de mi última ruptura amorosa, no puedo presumir que mi idea está siendo protegida por los derechos de autor, ni mucho menos solicitar su registro. Cuando esta idea esté por fin expresada en una partitura que de-

note una melodía, o tal vez en una obra distinta, como vendría a ser la letra de una canción, solo ahí podría aseverar que estas expresiones me otorgan derechos de autor. En la práctica, si deseo otorgar la licencia a alguien para que use mi creación, es muy probable que me solicite pruebas de mi titularidad de los derechos de autor correspondientes, y es aquí en donde entra a tallar la recomendación de registrar la obra como propia; sin embargo, hay que recalcar que el registro no genera mis derechos, ya que estos preexisten desde la creación de mi obra. El registro tiene carácter declarativo y persigue un fin de publicidad registral.

Los derechos de autor se dividen en derechos morales y patrimoniales. Los derechos morales otorgan al autor un reconocimiento eterno como la persona que creó la obra, es decir, que incluso después de su muerte siempre se le distinguirá como el creador; asimismo, mientras se encuentre con vida, le atribuyen la facultad de control absoluto sobre la difusión de su obra, es así como únicamente el autor decide sobre su divulgación. Como compositor, si creo la letra de una canción, puedo iniciar su difusión o simplemente guardarla en un cajón durante años antes de interpretarla o de brindarle una licencia a alguien más para que lo haga; también podría simplemente no divulgar mi obra jamás. A diferencia de los derechos patrimoniales, los derechos morales no se pierden con el paso del tiempo y son irrenunciables¹⁵.

Los derechos patrimoniales son aquellos que el autor ostenta para explotar la obra que ha creado. El autor puede autorizar la

¹³ *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (San José de Costa Rica: IIDH, 1998).

¹⁴ Enrique Cavero, «El concepto de originalidad en el derecho de autor peruano», *Forseti Revista de Derecho*, 5 (2019): 113-127.

¹⁵ «Los derechos morales», *Cerlalc*, 16 de setiembre de 2021.

reproducción o distribución parcial o total de la obra; así como decidir sobre la traducción, adaptación o transformación de ella¹⁶. Los derechos patrimoniales del autor son protegidos hasta un periodo posterior al día de su muerte, que comprende una determinada cantidad de años, que varía dependiendo de cada regulación. En nuestro país, ese periodo corresponde a setenta años¹⁷. Pasado ese tiempo, la obra pasa a dominio público, por lo que cualquier persona podría utilizarla y reproducirla sin solicitar ningún permiso al autor, claramente respetando los derechos morales de este al reconocer que la obra ha sido creada por su persona.

En el caso que nos compete, gracias a sus derechos morales, el compositor de una canción siempre será reconocido como el creador de esa obra, ya sea por haber escrito la letra o por haber impregnado la melodía en las partituras, o tal vez por ambos. Cabe destacar que ambas composiciones son obras distintas que podrían realizarlas tanto la misma persona como diferentes compositores. Así también, el compositor podría explotar económicamente su creación, así como decidir sobre la reproducción o distribución de esta, incluso sobre su transformación o traducción.

II.1.1. Expresión de una idea y el requisito de originalidad

Una obra necesariamente tiene que ser original para acceder a la protección por los

derechos de autor; sin embargo, la originalidad nada tiene que ver con la protección de las ideas, sino más bien con la expresión de estas¹⁸.

Como mencionamos líneas arriba, una idea no es objeto de protección para los derechos de autor, sino, la expresión de esta; motivo por el cual de una idea podrían llevarse a cabo y exponerse más de una forma de expresión en distintos formatos y, aun así, todas esas expresiones serían susceptibles de protección ante los derechos de autor.

En nuestro país, a través de un precedente de observancia obligatoria¹⁹, la Sala de Propiedad Intelectual del Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual publicó el siguiente concepto: «Debe entenderse por originalidad de la obra, la expresión (o forma representativa) creativa e individualizada de la obra, por mínimas que sean esa creación y esa individualidad. La obra debe expresar lo propio del autor, llevar la impronta de su personalidad».

Retomemos a nuestro ejemplo del compositor que escribe una canción sobre su última ruptura amorosa. Ya aclaramos que no podría exigir protección de su idea, pero sí de cualquier creación original que surja de esa idea expresada en cualquier formato, que en su caso vendría a ser una composición musical. Muchos otros artistas o compositores de todas las partes del mundo

¹⁶ «Los derechos patrimoniales», *Cerlalc*, 16 de setiembre de 2021.

¹⁷ Perú, Congreso de la República del Perú. Ley sobre el derecho de autor, Decreto Legislativo 822, artículo 52, aprobado el 19 de diciembre de 2003.

¹⁸ Raúl Solórzano, *La protección jurídica del derecho de autor y de los derechos conexos* (Lima: Fondo Editorial PUCP, 2020).

¹⁹ Perú, Tribunal de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual. Resolución 286-1998-TPI-INDECOPI, emitida el 23 de marzo de 1998.

podrían coincidir con la idea originaria de este compositor, al intentar crear una obra basada en sus últimas rupturas amorosas. Estos otros artistas podrían plasmar la idea bajo la impronta de su personalidad en diferentes creaciones musicales y todas estas serían protegidas por los derechos de autor. En la realidad, vemos múltiples canciones de diversos géneros que contienen el mismo tópico, pero que denotan un carácter propio desprendido de la personalidad del artista.

Por lo tanto, para que una creación pueda acceder a la protección, debe demostrar una individualidad derivada de la personalidad del autor. Si este no fuera el caso y hubiera señales de copia de otra obra preexistente, no solo no se podría acceder a la protección a través de los derechos de autor, sino que el autor de la obra original podría tomar acciones legales en contra de la creación plagiada. Esto sucedería aun si la obra original no hubiese sido divulgada al momento de la publicación de la obra plagiada, porque, como mencionamos líneas arriba, la protección por derechos de autor es automática y no requiere ningún tipo de registro; asimismo, el autor tiene la facultad de reservar su obra y divulgarla cuando quiera, o simplemente no divulgarla.

Diversas composiciones que han interpretado famosos cantantes han sido objeto de controversia y denunciadas por plagio en casos muy controversiales. Tanto las letras de las canciones como las melodías que las acompañan han puesto en el ojo de la tormenta a artistas como The Beatles, Shakira, Ray Parker Jr. y Radiohead, entre otros²⁰.

²⁰ «Ocho casos célebres de plagio en la historia del pop», *BBC Mundo*, 22 de agosto de 2014.

En el presente caso, se presenta la duda sobre si Taylor Swift podría estar plagiándose a sí misma al realizar y lanzar nuevas versiones de sus composiciones, o si el actual propietario de los másteres podría tomar acciones legales contra ella por realizar grabaciones de canciones que ya existen, especialmente cuando las nuevas versiones comparten prácticamente las mismas melodías y letras.

II.2. Derechos conexos

Los derechos conexos son aquellos que van relacionados a quienes realizan actividades ligadas a la creación artística, pudiendo no ser autores. En este grupo encontramos a los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras, que tendrían derechos conexos sobre sus interpretaciones; también están los productores de fonogramas a través de la grabación de las interpretaciones, sobre los cuales también recaen derechos conexos; y las empresas de radiodifusión que transmiten estos fonogramas a través de emisiones, las cuales también están protegidas por este tipo de derechos²¹.

A nivel internacional, la Convención de Roma ha previsto la protección de los derechos conexos de intérpretes, productores y organismos de radiodifusión. De una manera más específica, el Convenio de Ginebra se ha centrado más en regular la protección de los productores de fonogramas.

A su vez, el tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre

²¹ *Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión* (Suiza: Base de datos de la OMPI de textos legislativos de propiedad intelectual, 2016).

Interpretación o Ejecución y Fonogramas de 1996 (WPPT) se centra en la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. Esta vendría a ser la regulación más actual de los derechos conexos en la industria musical y actualizaría algunos términos, acomodándolos a la transformación digital del nuevo milenio²². Es así como los fonogramas vendrían a ser toda fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación de otros sonidos. La mención de una «representación de sonidos» incluye los avances tecnológicos y toma en cuenta los sonidos generados por ordenadores o aquellos que han sido modificados mediante sintetizadores o análogos. Los fonogramas, a su vez, pasan de ser estar contenidos en soportes como los CD o vinilos a ser archivos digitales de inmediata transferencia. De igual forma, el Tratado establece derechos patrimoniales para los productores de fonogramas e incorpora la «regla de los 3 pasos» en cuanto a las limitaciones y excepciones, pudiendo estas últimas extenderse al entorno digital.

Los derechos conexos conceden vida a las creaciones artísticas²³, puesto que les otorgan soportes para su mayor difusión; por ejemplo, una canción, que pasa de ser una pieza musical en partituras, a ser grabada y difundida en medios de comunicación. Los derechos conexos están muy vinculados a los derechos de autor, pues en la mayoría de casos requieren la preexistencia de estos para también poder existir. Las excepciones vendrían a consi-

derar las grabaciones de creaciones en dominio público o contenido sin protección, como los sonidos de la naturaleza.

En el caso que nos compete, perteneciente a la industria musical; para que existan interpretaciones y grabaciones de esa interpretación, antes debe existir una composición musical protegida por derechos de autor. Los creadores de la composición musical y de la letra que la acompaña vendrían a ser los autores y sus obras vendrían a ser protegidas por los derechos de autor. Los derechos conexos recaerían sobre la interpretación que realicen los músicos o intérpretes de esa composición musical, así como sobre la grabación que realice alguna productora de estas interpretaciones. Posteriormente, si esta grabación o fonograma termina transmitiéndose, la empresa de radiodifusión poseería los derechos conexos sobre estas emisiones²⁴.

Nadie podría usar las interpretaciones del cantante, ni los fonogramas del productor, así como tampoco las emisiones del organismo de radiodifusión sin una previa autorización. Ahí radica la importancia de los derechos conexos.

Para comprender mejor todo lo expuesto hasta ahora, presentamos el siguiente cuadro:

²² Michel M. Walter, «Derechos conexos: Comparación de las normas internacionales», *Unesco*, julio de 2000.

²³ Delia Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos* (Buenos Aires: Unesco, 1993).

²⁴ Pablo Calzadilla Suárez, «Estudio sobre los derechos conexos. Especial atención a la problemática del *sampling* en la industria musical» (Trabajo de fin de máster, Colegio Universitario de Estudios Financieros, 2021).

Tabla 1

Circuito de protección recurrente de una creación en la industria musical

Objeto	Tipo de protección
Idea	No protegida
Expresión de la idea	Derechos de autor
Interpretación de la expresión	Derechos conexos
Registro de la interpretación (fonograma)	Derechos conexos
Radiodifusión del fonograma	Derechos conexos

Nota. Esta tabla muestra las expresiones y soportes que son protegidos por derechos de autor y los derechos conexos.

Es necesario destacar que la regulación y el tratamiento de los derechos conexos en la industria musical proviene de los contratos. Estos casi siempre han sido favorables para las compañías discográficas, las cuales han recibido muchas críticas en muchas ocasiones por tomar la totalidad del control sobre los másteres, pero este control proviene justamente de un contrato firmado entre el artista y la empresa.

Hay que comprender que, con el paso de los años, la realidad va cambiando y nuevas formas de producir y distribuir música van apareciendo, por lo que los contratos y las cláusulas que hay en ellas también van cambiando.

De los años 2000 en adelante, que es cuando Swift firma con Big Machine Records, las compañías discográficas solían tener una posición mucho más favorable que la de ahora en materia contractual, puesto que tópicos recurrentes como los altos costos y la exclusividad cubrían a los estudios de grabación, lo que hacía inviable la producción independiente de un cantante en sus inicios, en especial cuando este no contaba con buen capital para la inversión.

Fue en ese escenario donde las productoras eran vistas como buenas opciones para poder acceder al mundo artístico. Las compañías productoras eran las que se encargaban de alquilar los estudios de grabación e invertían en la producción musical de principio a fin, inversión por la que en la mayoría de los casos solicitaban como retribución, mediante cláusulas contractuales, el control absoluto de los másteres para su explotación.

Del año 2010 en adelante, la realidad ha cambiado, puesto que la producción musical es mucho más accesible gracias a la tecnología, lo que ha impulsado de manera colosal la producción independiente, al nivel de que existe gran cantidad de músicos que crean canciones o másteres digitales con nada más que una computadora. Y, si bien aún existe la producción musical en soportes físicos como el CD, este ha quedado en segundo plano desde la aparición de las plataformas musicales como Spotify o Apple Music. Por tal motivo, los contratos de distribución digital son los más recurrentes el día de hoy en la industria musical, en la cual los artistas ceden el derecho de distribución y/o co-

municación pública de los fonogramas que ellos mismos han creado.

Los artistas consolidados, al día de hoy, suelen exigir mejores condiciones que las que algún día les tocó aceptar al firmar un contrato. Es por ello que, en muchas ocasiones, ocupan todos los puestos de la cadena de creación musical de un fonograma, es decir, son compositores, cantantes y productores a la vez. Si bien muchos de ellos siguen firmando con importantes discográficas, la titularidad en la producción y el control de los másteres la conservan, al menos en porcentajes.

III. Derechos de autor y *copyright*

El *copyright* es el equivalente a todo lo que comprenden los derechos patrimoniales en el sistema de derechos de autor que rige en nuestro país y en otros que aplican el sistema continental. *Copyright* es un término anglosajón que significa «derecho de copia», por lo que, quien posea este derecho, que puede ser otra persona distinta al autor a la que se le fue transferido, podría explotar la obra económicamente²⁵.

El sistema de derechos de autor continental busca brindar una vital importancia a los derechos morales, mientras que el *copyright* se la otorga principalmente a los derechos patrimoniales, debido a que los derechos morales se encuentran inmersos en los derechos de la personalidad en ese sistema.

Entonces, podemos afirmar que los derechos patrimoniales en nuestro sistema son equivalentes al *copyright* en el sistema an-

glosajón. Por tanto, un autor puede ceder su *copyright*, es decir, la facultad de explotar económicamente su obra a otra persona o empresa en el sistema continental, y esta vendría a tener el control de la obra en el mercado. El autor aún puede percibir *royalties*, que vendrían a ser las regalías por el uso y difusión de su creación. En la industria musical es recurrente que el compositor o creador de una pieza musical reciba un *royalty* cada vez que esta se use o se transmita por algún medio. La regulación de los *royalties* también proviene de las cláusulas contractuales que aceptan tanto el autor como a quien ha cedido su obra para explotarla.

Las cesiones que se han realizado en su momento de manera contractual hacia Big Machine Records se encontraban bajo el régimen del *copyright*; sin embargo, como hemos ido contemplando a través del artículo, el objeto en disputa es meramente patrimonial, por lo que podrá ser analizado sin problemas a través de los derechos patrimoniales pertenecientes al régimen de los derechos de autor del sistema continental. Asimismo, es necesario destacar que los derechos conexos, los cuales hoy disfrutan los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, provienen justamente del derecho anglosajón en el que son conocidos como *related rights*²⁶.

IV. Análisis en concreto del caso Taylor Swift

Ya con todos esos conceptos comprendidos, procedemos a analizar el caso Taylor Swift. En la industria musical, se puede

²⁵ Paul Goldstein, *Copyright* (Stanford: Duke Law, 2012).

²⁶ «What are related rights?», *State Intellectual Property Office*, 10 de mayo de 2011.

denotar claramente quiénes son los acreedores de los derechos de autor de una obra y de los derechos conexos provenientes de ella. En líneas antecedentes a esta, habíamos comentado que los derechos conexos provenían de las personas que otorgaban un soporte a una obra ya protegida a través de los derechos de autor; y estas formas de inversión para poner las obras a disposición del público vendrían a ser protegidas por los derechos conexos.

En el caso de los álbumes de la cantante Taylor Swift, que terminaron siendo los objetos de la controversia en el presente caso, tendríamos una distribución de los derechos de la siguiente manera:

- a) **Derechos de autor.** Les corresponden a los compositores de las canciones. En el presente caso, vendría a ser Taylor Swift y otras personas con las que es coautora en algunas canciones, tanto en letra como en la composición musical.
- b) **Derechos conexos de interpretación.** Le corresponden al intérprete y/o cantante de las creaciones. En el presente caso, vendría a ser Taylor Swift y los músicos que la acompañaron.
- c) **Derechos conexos de producción.** Le corresponden a la empresa o persona que se encargó de la grabación y mezcla de las canciones. En el presente caso, vendría a ser Big Machine Records.

De esto se desprende de manera conclusiva que los derechos de autor siempre van a ser otorgados a los compositores de la canción, tanto al que creó la partitura que comprende la melodía como al creador de la letra. Esta composición puede ser interpretada por algún cantante profesional, que es lo que sucede en la mayoría de veces en la in-

dustria musical. Tal vez una persona pueda ser excelente compositora, pero no tiene talento para el canto, por lo que puede brindar una licencia y hacer que alguien más interprete su creación en performances como conciertos o presentaciones privadas. Este resultado de la interpretación sería un derecho conexo para el cantante o intérprete, porque el derecho de autor lo conserva el creador de la composición. Un gran ejemplo vendría a ser el caso de Gian Marco²⁷, quien, a pesar de contar con una gran voz y ser cantante, también ha compuesto canciones interpretadas por otros artistas reconocidos.

Ahora, si este intérprete graba las creaciones de uno o distintos compositores con una empresa discográfica, esta tendría el derecho conexo sobre estas grabaciones; es decir, podría explotar económicamente las canciones grabadas. En muchos casos, la persona compositora puede ser también su intérprete, como Taylor Swift; y también existen casos en los que también los compositores e intérpretes son productores de su propia música, como es el caso actual de Taylor Swift con las nuevas versiones de sus álbumes.

Podemos aseverar, entonces, que sobre las composiciones musicales se pueden otorgar derechos de autor (reproducción, comunicación, distribución, etcétera) y sobre las grabaciones de esas composiciones se otorgan derechos conexos. Como se puede apreciar en el caso Swift, los derechos controvertidos son meramente patrimoniales y son derechos conexos sobre las graba-

²⁷ «Conozca para qué cantantes famosos ha compuesto Gian Marco Zignago», *RPP*, 15 de agosto de 2012.

ciones, las cuales pertenecieron en su momento a la empresa Big Machine Records; luego, estas fueron transferidas dos veces hasta llegar a un fondo de inversión. La única opción factible de la cantante para recuperar los derechos conexos sobre estas grabaciones era adquirirlos de los nuevos propietarios, al no poder lograrlo en aquella negociación inicial que tuvo con Big Machine Records.

La cantante no ha optado por intentar comprar los másteres de sus canciones a los actuales propietarios, sino que tomó una salida más inteligente. Con una estrategia legal muy interesante, no intentó recuperar esos derechos conexos, sino que decidió crear nuevos y, con ello, ha cambiado por completo las reglas del juego.

Durante muchos años, la empresa Big Machine Records se enriqueció con todas las ganancias que provenían de los másteres de los álbumes de la cantante Taylor Swift; pero, aunque parezca algo injusto, estas circunstancias se dieron dentro del marco de la legalidad. En un contrato que firmó Taylor Swift, cedió el control sobre los álbumes que fuesen a grabarse con el sello discográfico por la duración que establecían las cláusulas. No es objeto del presente artículo cuestionar la aparente posición favorable y de poder que tuvo la empresa al contratar con una artista adolescente en sus inicios; sin embargo, es necesario destacar que prácticas como esa se han presentado con muchos otros artistas y vienen evolucionando con el paso del tiempo.

Así, al haber un contrato de por medio, Big Machine Records podía gozar de todas las facultades que le brindaba la titularidad de los derechos conexos provenientes de

los álbumes. Por ese motivo, al momento de ser adquiridos por otra empresa y posteriormente a un fondo de inversión, todas esas transferencias también fueron totalmente lícitas. Taylor Swift no podía cuestionar la titularidad o la propiedad de estos másteres como muchos medios afirman, tampoco podía atribuirse derechos de autor sobre los mismos por lo que ya hemos ido aclarando en el presente artículo.

El mundo empezó a creer que una batalla legal por obtener los derechos de los másteres se aproximaba; sin embargo, en consideración de quien escribe, de haber sido así, le hubiese provocado a la artista una pérdida de tiempo y de dinero para que al final la respuesta de las sedes judiciales sea negativa. Esto ya lo tenían previsto los abogados que la asesoran, por lo que le propusieron generar nuevos derechos conexos a partir de las creaciones protegidas por derechos de autor que ella ya poseía.

Taylor Swift tiene los derechos de autor sobre sus composiciones, tanto de las melodías como de las letras, y es coautora en algunos casos específicos. Los coautores y ella pueden brindar nuevas licencias a cualquier intérprete que se aparezca para que se generen nuevas versiones de sus canciones. En este caso, ella puede realizar esas nuevas grabaciones sin ningún problema al ser cantante también y no sería necesario otorgarse a sí misma la licencia para hacerlo, solo las necesitaría de los coautores. Al no haberse previsto esta situación en los contratos que se firmaron con Big Machine Records, es decir, no había cláusula alguna que prohibiera la regrabación de nuevas versiones de canciones ya existentes, este accionar sería totalmente legal. Es conveniente aclarar que sí existen casos en los

que se utilizan ese tipo de cláusulas, pero normalmente la prohibición de la regrabación tiene un plazo determinado.

Como venimos afirmando desde el inicio de este artículo, en el presente caso, los derechos controvertidos son derechos conexos. Las nuevas grabaciones de sus antiguas composiciones vendrían a ser protegidas a través de los derechos conexos, no derechos de autor. Ella tendría posibilidad de explotar económicamente estos nuevos soportes de sus creaciones y esto no imposibilita que los propietarios de las antiguas versiones lo sigan haciendo también con los másteres que aún poseen. Consideramos que no estamos ante una práctica de confusión como acto de competencia desleal, en el que una empresa ofrece un producto parecido al de otra para que lo consuman en lugar del producto primigenio. Una de las principales características de este tipo de prácticas de competencia desleal es que buscan pasar inadvertidas debido a su ilicitud; sin embargo, en el caso de Swift, ella ha anunciado públicamente la regrabación de los álbumes, expresando en todo momento que son nuevas versiones de fonogramas que ya existen; asimismo, tiene los derechos correspondientes para proceder con las regrabaciones y, al hacerlo, no está quebrantando la buena fe empresarial en su ingreso al mercado para competir con las anteriores versiones.

Ahora, la estrategia es sumamente ingeniosa debido a que, con la popularidad con la que cuenta la cantante, era inmensamente predecible que sus seguidores a lo largo del mundo iban a dejar de consumir las anteriores versiones y reemplazarlas por las nuevas, especialmente cuando los más

acérrimos conocen la travesía por la que ha pasado la cantante los últimos años en sus intentos por recuperar sus másteres. Taylor Swift no solo está logrando reaparecer en los primeros lugares de las listas de reproducción de los medios de comunicación masiva con viejos éxitos de su carrera, sino que ha logrado generar un rechazo hacia las versiones anteriores, otorgándoles una representación de cierto sentido de injusticia. Obviamente, al tener mayor atención las nuevas versiones, todas las prestaciones económicas que originalmente recaían en las anteriores van a desembocar en las recientes, lo que ocasionará la disminución de ganancias para los propietarios de los másteres que estaban en disputa e incluso podríamos afirmar que las versiones pasadas reducirán su valor notablemente. Esto favorece directamente a Swift porque, si bien firmó con la discográfica Republic Records —empresa que le ofreció cláusulas más favorables—, ella es la productora de sus discos, por lo que se beneficia directamente de la explotación de estos.

Auguramos que, desde este inesperado y hábil movimiento, las compañías discográficas empezarán a incluir cláusulas para prohibir las regrabaciones en sus contratos o, en todo caso, ampliarán el tiempo en el que estas no puedan realizarse, especialmente en los casos en los que el artista intérprete sea también el creador de la composición original. Es así como aseveramos que Taylor Swift no tenía oportunidad alguna en una batalla legal por recuperar sus másteres, así como tampoco la tienen los actuales o futuros propietarios de las anteriores versiones que deseen impedir la regrabación de los másteres, esto debido a que, como ya mencionamos, el accionar de la artista es completamente legal.

Tampoco habría oportunidad alguna en cuestionar ante un juez la originalidad de los nuevos másteres. Hay que colocar especial atención en este punto, puesto que muchas veces ha surgido la duda sobre si un artista puede plagiarse a sí mismo. En este caso, el supuesto plagio vendría a ser muy indiscreto, debido a que las nuevas versiones contienen básicamente las mismas letras y melodías que las anteriores.

Sin embargo, como también adelantamos en este mismo texto, la originalidad es un requisito para que una obra sea protegida a través de los derechos de autor, y estas nuevas versiones no son protegidas por derechos de autor, sino por derechos conexos. Los derechos conexos no han desarrollado este requisito, ni podrían hacerlo jamás, puesto que estos no protegen creaciones, sino que se otorgan a las personas que realizan actividades y/o invierten para brindarles soportes a las creaciones. La originalidad no puede ser un requisito para la existencia de derechos conexos, que son los que se han generado con la creación de las nuevas versiones de las canciones de Taylor Swift.

Esas nuevas versiones contenidas en fonogramas, másteres o grabaciones, como el lector guste denominarlas, están siendo protegidas por derechos conexos, no por derechos de autor; por lo que alguna sugerencia —por más inofensiva que fuese— sobre que la artista podría estar plagiándose a sí misma sería totalmente incorrecta.

Conclusiones

- Los derechos de autor protegen las creaciones originales expresadas en cualquier formato. El registro es declarativo y no constitutivo de derechos,
- puesto que los derechos de autor nacen con la creación.
- Los derechos conexos buscan incentivar y retribuir las actividades que suman y brindan soporte a la creación artística. Así es como intérpretes o ejecutantes, productores y organismos de radiodifusión en la industria musical pueden ejercer derechos sobre sus interpretaciones, fonogramas y emisiones, respectivamente.
- El *copyright* busca brindar una vital importancia a los derechos patrimoniales, mientras que los derechos de autor del sistema continental se la otorgan principalmente a los derechos morales. Los derechos conexos nacen justamente en el sistema *copyright* bajo el término *related rights*.
- La participación en la explotación económica en derechos de autor y derechos conexos es regulada en su mayoría mediante la voluntad de las partes emanada de los contratos, lo que ha generado durante años una posición desfavorable para artistas principiantes que contratan con empresas enormes con veteranía en el rubro.
- Concretamente, Taylor Swift dependía del interés en ofertar que pudiesen haber tenido los anteriores propietarios de los másteres de los álbumes para poder obtenerlos. Ellos podían ofertar con un precio exorbitante o simplemente no ponerlos a la venta y estarían en toda la facultad de hacerlo.
- No se puede cuestionar legalmente la decisión de Taylor Swift de realizar una regrabación de los álbumes en disputa, porque las acciones que ha llevado a

cabo son absolutamente legales. Al ser compositora e intérprete de la mayoría de sus canciones, solo requiere licencia de aquellas en las que es coautora, y así puede generar nuevos derechos conexos para esta vez asegurarse de obtener beneficios económicos, al ser ella también la productora de las nuevas versiones de sus álbumes.

- La regrabación de los másteres resultó una gran estrategia legal por parte del equipo detrás de Taylor Swift, puesto que una batalla legal para la recuperación de los antiguos másteres hubiese significado una pérdida millonaria para la cantante, así como tiempo de expectativa que probablemente hubiese terminado en una decisión desfavorable para Swift.
- Bajo la visión subjetiva del autor, este caso transmite una percepción de reivindicación y justicia, debido a que Taylor Swift está logrando que la gente consuma las nuevas versiones, y así se desplaza a las anteriores. Si bien no hubo ilicitud en las transferencias de los másteres, la cantante tuvo gran participación activa en la generación de estos, como cantante y compositora, y no ser parte de la explotación económica de ninguno de los seis álbumes que enriquecieron en niveles desmesurados a los dueños de Big Machine Records era precisamente un tratamiento alejado de la justicia para la cantante.
- La salida legal expuesta se presenta como una excepción, es decir, que requiere un determinado escenario para concretarse. Muchos artistas no cuentan con la misma suerte que Taylor Swift, quien es compositora e intérpre-

te de sus canciones, como para poder realizar este ingenioso movimiento. Muchos artistas que inician en el medio muy jóvenes ceden absolutamente todo el control de la explotación económica de los másteres que puedan surgir a partir de sus interpretaciones. Ese fue el caso de Taylor Swift que, suponemos, sin contar con una buena asesoría legal y teniendo tan solo dieciséis años, realizó tal acto. Sin embargo, años más tarde, al ser también la compositora de las canciones que interpretó en el pasado, ha logrado tomar esta salida beneficiosa; algo con lo que no cuentan muchos otros artistas, quienes, para poder hacerlo, necesitarían licencias de los creadores de las composiciones originales.

- No se podría afirmar que se estaría incurriendo en una práctica de competencia desleal, específicamente en la de confusión, puesto que Swift ha anunciado públicamente la regrabación de los álbumes y ha diferenciado los sellos bajo los que se difundieron los anteriores y los nuevos. En otras palabras, la cantante está aportando justamente a que no se dé un escenario de confusión en competencia desleal.
- No existe plagio en el escenario en el que se crean nuevos derechos conexos, debido a una concepción tan sencilla como que la originalidad solo es un requisito para obtener derechos de autor de una obra determinada.

Bibliografía

Aniftos, Rania. «Taylor Swift Says Scooter Braun & Scott Borchetta Won't Let Her

Perform Her Old Songs at 2019 AMAs». *Billboard*, 14 de noviembre de 2019. <https://bit.ly/3HBtPk5>

Calzadilla Suárez, Pablo. «Estudio sobre los derechos conexos. Especial atención a la problemática del *sampling* en la industria musical». Trabajo de fin de máster, Colegio Universitario de Estudios Financieros, 2021. <https://bit.ly/3gE6p1y>

Cavero, Enrique. «El concepto de originalidad en el derecho de autor peruano». *Forseti Revista de Derecho*, 5 (2019): 113-127.

«Conozca para qué cantantes famosos ha compuesto Gian Marco Zignago». *RPP*, 15 de agosto de 2012.

Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Suiza: Base de datos de la OMPI de textos legislativos de propiedad intelectual, 2016. <https://bit.ly/3gzU2DK>

Corbel, Sara. «Taylor Swift firma con Republic Records y cambia reglas de juego de la industria». *Noticias CLAVE de la industria musical y la contratación artística*, 20 de noviembre de 2018. <https://bit.ly/3LnSCKI>

Correa, Maryori. «Taylor Swift, “la mujer más influyente 2020” según *Forbes*». *Noticias News*, 9 de enero de 2021. <https://bit.ly/3rFDyjO>

Declaración Universal de los Derechos Humanos. San José de Costa Rica: IIDH, 1998.

Finnis, Alex. «Taylor Swift masters: The controversy around Scooter Braun selling the rights to her old music explained». *inews.co.uk*, 17 de noviembre de 2021. <https://bit.ly/3GAzgp3>

Garvey, Marianne. «Taylor Swift se lamenta sobre la venta de su catálogo: “Este es mi peor escenario”». *CNN*, 1 de julio de 2019. <https://cnn.it/3szlDKX>

Girela, F. Javier. «Estos son los 14 récords que ha fulminado Taylor Swift». *GQ España*, 4 de julio de 2016. <https://bit.ly/3sAyInn>

Goldstein, Paul. *Copyright*. Stanford: Duke Law, 2012. <https://bit.ly/3Lrh0Lk>

Grady, Constance. «The Taylor Swift/Scooter Braun controversy, explained». *Vox*, 1 de julio de 2019. <https://bit.ly/3Bdd0cS>

Halperin, Shirley. «Scooter Braun Sells Taylor Swift’s Big Machine Masters for Big Payday». *Variety*, 16 de noviembre de 2020. <https://bit.ly/35Shj1x>

Lipszyc, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Unesco, 1993.

«Los derechos morales». *Cerlalc*, 16 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3LnH5v0>

«Los derechos patrimoniales». *Cerlalc*, 16 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3rF2ibM>

Moscoso, Martín, Rubén Trajtman y Fernando Valle. *Guía informativa del derecho de autor: Una herramienta al servicio de los creadores*. Perú: Repositorio Indecopi, 2012. <https://bit.ly/3oDP8dn>

Núñez, Patricia. «Taylor Swift: ¿Por qué ha vuelto a grabar todos sus éxitos?». *Marie-Claire.es*, 26 de febrero de 2021. <https://bit.ly/3oDSD3o>

«Ocho casos célebres de plagio en la historia del pop». *BBC Mundo*, 22 de agosto de 2014. <https://bbc.in/3HKstn7>

Pallota, Frank. «Por qué Taylor Swift está grabando de nuevo sus canciones». *CNN*, 12 de febrero de 2021. <https://cnn.it/3Bbu2Il>

Perú. Congreso de la República del Perú. Ley sobre el derecho de autor. Decreto Legislativo 822. Aprobado el 19 de diciembre de 2003.

Perú. Tribunal de Defensa de la Competencia y Propiedad Intelectual. Resolución 286-1998-TPI-INDECOPI. Aprobada el 23 de marzo de 1998.

Solórzano, Raúl. *La protección jurídica del derecho de autor y de los derechos conexos*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2020.

Walter, Michael. «Derechos conexos: Comparación de las normas internacionales». Unesco, julio de 2000.

«What are related rights?». State Intellectual Property Office, 10 de mayo de 2011.

Willman, Chris. «Taylor Swift Confirms Sale of Her Masters, Says She Is Already Re-Recording Her Catalog». *Variety*, 16 de noviembre de 2020. <https://bit.ly/3HGuro>

Willman, Chris. «Taylor Swift Stands to Make Music Business History as a Free Agent». *Variety*, 27 de agosto de 2018. <https://bit.ly/3JhXgZ0>