

¿CÓMO DICE LA CANCIÓN? LA LETRA COMO ELEMENTO ESENCIAL DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y SU PROTECCIÓN DE *COPYRIGHT*

*Mariely Colón Cortés, Jenny Oliveras Reyes,
Christopher Santiago Contreras y Ricardo Zayas Vélez**

ARTÍCULO

Resumen

El acceso a contenidos musicales se ha proliferado con el pasar de los años. Ahora, con la existencia de la tecnología, resulta muy asequible compartir cualquier cosa a través de las redes o plataformas digitales. Cualquier persona que cree una obra literaria, musical, científica o artística, dentro de las cuales se incluyen las letras de las canciones, ostenta un interés particular en protegerla, para que no sea difundida sin su permiso, sin que se le atribuya su creación o sin que reciba remuneración económica. Este artículo provee un análisis que discute lo que significa la letra de una canción, cómo fue que este tipo de obra comenzó a gozar protección de los derechos de autor, las excepciones a dicha protección, las consideraciones de la creación sujetas a la protección, la protección internacional de los derechos de autor y cómo aplican las leyes de derechos de autor en Puerto Rico. Todo esto con enfoque en las letras de las canciones.

Abstract

Access to musical content has increased over the years. Now, in the era of technology, it has become very easy to share these contents through social and digital platforms. Authors of literary, musical, scientific, or artistic work, which include song lyrics, have a particular interest in protecting his or her

* Candidatos a graduación en el 2021 de la Facultad de Derecho de la Universidad Interamericana de Puerto Rico. Este trabajo se preparó como requisito del Seminario de Derechos de Autor impartido por la Profa. Lorraine Juarbe Santos. Le agradecemos a la profesora por su mentoría en el transcurso de este escrito.

creation, so that it is not reproduced without permission, without being credited with its creation or without receiving financial remuneration. This article provides an analysis that discusses the meaning of the word “lyrics”, how this type of work began to enjoy copyright protection, the exceptions to such protection, the considerations of the works subject to protection, the international copyright protection and how copyright laws apply in Puerto Rico. All this focused on the lyrics of songs.

I. Introducción.....	620
II. Increíble, lírica y letra no son sinónimos; la lírica no es letra	622
III. Una mirada a la protección de copyright.....	623
IV. El efecto del internet en las letras de las canciones.....	636
V. Consideraciones de la creación en particular sujeta a la protección.....	639
VI. Aplicación de la Ley de Copyright en Puerto Rico.....	650
VII. La protección internacional de los derechos de autor.....	655
VIII. Compositor consigue lo que quería: crédito por su obra.....	660
IX. Conclusión.....	662

I. Introducción

La música se ha expandido a niveles exorbitantes en esta Era, gracias a las plataformas digitales tales como *Pandora*, *Spotify*, *Apple Music* y, sobre todo, *YouTube*. El mejor ejemplo de esto lo apreciamos en varias canciones, tales como: *Despacito*, *Baby Shark Dance* y *Gangnam Style*. La canción de *Despacito*, interpretada por los cantantes puertorriqueños Luis Fonsi y Daddy Yankee, actualmente posee 7.3 billones de vistas en *YouTube*.¹ Esta canción llegó a ser la más escuchada en todo el mundo hasta que fue destronada por la canción de *Baby Shark Dance*. Actualmente, *Baby Shark Dance* ostenta 8.4 billones de vistas en *YouTube*.² Lo más interesante de esta canción son tres cosas: (1) El número de vistas en *YouTube* que sobrepasa el número de la población mundial, la

¹ Luis Fonsi, *Luis Fonsi-Despacito ft. Daddy Yankee*, YOUTUBE, <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk> (última visita 28 de abril de 2021).

² Pinkfong! Kids' Songs & Stories, *Baby Shark Dance*, YOUTUBE, <https://www.youtube.com/watch?v=XqZsoesa55w> (última visita 28 de abril de 2021).

cual es 7.7 billones de personas, aproximadamente;³ (2) La canción es una onomatopeya que se repite una y otra vez,⁴ y (3) La canción está dirigida a niños que, probablemente, no sepan leer la letra de dicha canción.

A pesar de que *Baby Shark Dance* tiene más vistas en *YouTube*, a nuestro pensar, el gran fenómeno en esta Era digital lo es *Gangnam Style*.⁵ Esta canción fue interpretada por el surcoreano Psy y se viralizó por todo el mundo gracias a tres elementos: (1) el video, (2) la música y (3) la letra. El efector viral de la letra fue una novedad en el mundo. Nótese que esta letra de la canción solo tiene unas ínfimas palabras en inglés y el resto está redactada en el idioma coreano.⁶ Sin duda, esta canción abarrotó las barreras lingüísticas. Aun así, la canción fue un portento que inició en el año 2012 y todavía continuamos las conversaciones en torno a esta. No obstante, debemos ir más allá y tener dentro del plano de discusión que la letra de *Gangnam Style* posee una protección de derecho de autor independiente de la música.

Debemos tener en el panorama que las letras de las canciones pertenecen a una de las obras protegidas por los derechos de autor consagrados en el *Copyright Act* del 1976.⁷ A su vez, los derechos de autor son parte de la propiedad intelectual. Sin que se considere como una limitación, podemos dividir al derecho de la propiedad intelectual en dos ramas, a saber: (1) Derechos de autor; (2) Derechos industriales, donde se encuentran las marcas y patentes, entre otros.

No obstante, en este escrito nos centraremos en discutir las protecciones vigentes a la fecha en torno a las letras de las canciones, las cuales ostentan una protección separada a la música, e incluso, de la propia canción.⁸ A través de todo el escrito, podremos apreciar la diferencia entre la lírica y la letra. Haremos una mirada panorámica sobre la protección del *copyright*, la protección de las letras de las canciones y las excepciones a la protección. Dentro de las excepciones, nos enfocaremos en la defensa del uso justo (*fair use*), con una vista particular al aspecto dentro del salón de clases y el karaoke. Luego, analizaremos el efecto del internet en las letras de las canciones y las consideraciones de la creación sujetas a la protección.

³ Naciones Unidas, *Población*, <https://www.un.org/es/global-issues/population> (última visita 28 de abril de 2021).

⁴ Diccionario de la lengua Española, *Onomatopeya*, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <https://dle.rae.es/onomatopeya> (última vista 29 de abril de 2021).

⁵ Officialpsy, Psy – Gangnam Style (강남스타일) M/V, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> (última visita 28 de abril de 2021).

⁶ *Gangnam Style Lyrics*, GENIUS, <https://genius.com/Gangnam-style-gangnam-style-lyrics> (última visita 30 de mayo de 2021).

⁷ 17 U.S.C. § 102(a).

⁸ *Id.* § 102(a)(2).

Por otra parte, examinaremos la aplicación de la Ley de Copyright en Puerto Rico, los derechos morales y su adjudicación en la música. Más adelante, realizaremos una observación sobre la protección internacional de los derechos de autor y el crédito que merecen los autores. En la próxima sección, veremos la diferencia entre la letra y la lírica.

II. Increíble, lírica y letra no son sinónimos; la lírica no es letra

Nos parece indispensable precisar los conceptos de lírica y letra, debido a que, en nuestro argot puertorriqueño, los utilizamos indistintamente al momento de iniciar conversaciones en torno a la música. Comúnmente llamamos lírica a las letras que poseen las canciones. No obstante, el término *lírica* se define como el “[p]erteneciente o relativo a la lira,⁹ a la poesía apropiada para el canto o a la lírica”; “[d]icho de una obra en prosa: [q]ue manifiesta en sus calidades estéticas valores análogos a los de la poesía lírica”.¹⁰ Además, se concibe la *lírica* como un género literario que se escribe comúnmente en verso y comunica a través del ritmo e imágenes las emociones y sentimientos de la persona.¹¹ Dicho esto, podemos colegir que la lírica es un género literario que no tiene como fin el ser la letra de una canción, sino que simplemente comunica emociones y sentimientos.

Por su parte, el concepto *letra* se refiere a “[c]ada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma”.¹² Los alfabetos tienen su origen en el inicio de la historia cuando la escritura cuneiforme surgió en Mesopotamia alrededor del 3,500 antes de nuestra Era.¹³ El escrito cuneiforme pasó por varios procesos hasta que fue abandonado por los signos que en este tiempo llamamos letras.¹⁴ El conjunto de letras colocadas de ciertas formas y estratégicas tienen como resultado la creación de palabras. Las palabras las utilizamos para enviar mensajes a través de múltiples canales, dentro de los cuales se incluyen las canciones. Por esta razón es que las palabras que contienen las canciones se conocen como *la letra de la canción* y, en ocasiones, se denomina erróneamente como

⁹ Véase Diccionario de la Lengua Española, *Lira*, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <https://dle.rae.es/lira?m=form> (última visita 21 de marzo de 2021) (la lira es un “[i]nstrumento musical usado por los antiguos, compuesto de varias cuerdas tensas en un marco, que se pulsaban con ambas manos”).

¹⁰ *Id. Lírica*, <https://dle.rae.es/1%C3%ADrico#NPQgwbU> (última visita 20 de marzo de 2021).

¹¹ *Id.* (la persona es el autor o autora que crea la obra).

¹² *Id. Letra*, <https://dle.rae.es/letra?m=form> (última visita 20 de marzo de 2021).

¹³ World History Encyclopedia, *Cuneiforme*, UNESCO (15 de marzo de 2018), <https://www.ancient.eu/trans/es/1-105/cuneiforme/>.

¹⁴ *Id.*

lirica. La razón de este equívoco sinónimo proviene de la palabra *lyrics*, porque la asociamos con el término *lirica*.¹⁵

La definición literal de *lyrics* es *the words of song* (la letra de la canción).¹⁶ Sin embargo, podemos justipreciar que el concepto *lyrics* no se asemeja al significado de la palabra lírica, a pesar que los fonemas en ambos conceptos son parecidos. En ese sentido, es indispensable tener en perspectiva que, durante el artículo, utilizaremos el concepto de *letra* como traducción de *lyrics* para referirnos a las letras de las canciones. Este es el concepto que está protegido por el *Copyright Act* del 1976, el cuál discutiremos en la próxima sección.

III. Una mirada a la protección de *copyright*

A. La evolución del *copyright*

El derecho de *copyright* surge del Artículo I, Sección 8 de la Constitución de los Estados Unidos.¹⁷ A través de la Constitución, el Congreso de los Estados Unidos (en adelante, “el Congreso”) obtuvo la facultad de “fomentar el progreso de la ciencia y las artes útiles, asegurando a los autores e inventores, por un tiempo limitado, el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos”.¹⁸ El propósito en el cual se elaboró tal principio en la Constitución no fue para recompensar a los autores, sino para fomentar el progreso de la ciencia y las artes.¹⁹ De este principio surgió el primer *Copyright Act* de 1790, el cual tomó como base el modelo del Estatuto de Anne en Gran Bretaña.²⁰

Su protección era de catorce (14) años con un período de renovación de otros catorce (14) años adicionales.²¹ Esta primera ley de *copyright* tenía, entre otros fines: (1) Reglamentar el uso por terceros de los escritos (textos) de los autores, y (2) Regular con carácter exclusivo los derechos económicos o patrimoniales

¹⁵ Carmin Quijano, *Lirica y Letra no son sinónimos en español*, METRO (7 de abril de 2014), <https://www.metro.pr/pr/blogs/2014/04/07/lirica-letra-no-son-sinonimos-espanol.html>.

¹⁶ *Lyrics*, CAMBRIDGE DICTIONARY, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lyrics> (última visita 29 de mayo de 2021).

¹⁷ CONST. EE. UU. art. I, § 8, cl. 8.

¹⁸ *Id.* (traducción oficial).

¹⁹ *Twentieth Century Music Corp. v. Aiken*, 422 U.S. 151, 156 (1975).

²⁰ U.S. Copyright Office, *The 18th Century*, https://www.copyright.gov/timeline/timeline_18th_century.html (última visita 25 de marzo de 2021).

²¹ *Id.* (cabe destacar que, en ese momento histórico, no existía Biblioteca del Congreso ni una oficina de derechos de autor, por lo que las obras debían registrarse en el Tribunal de Distrito de los Estados Unidos donde vivía el autor o propietario).

frente a otras jurisdicciones estatales.²² No obstante, el alcance de este estatuto era uno limitado debido a que solo se protegían libros, mapas y cartas.²³ Tal fue así que el Congreso enmendó en múltiples ocasiones el estatuto. Las enmiendas más notorias son las siguientes:

1. Extendió el periodo inicial de protección de catorce (14) años a dieciséis (16) años (1831).
2. Amplió las obras protegidas por derechos de autor y añadió las siguientes categorías:
 - a. Grabados históricos y de otro tipo (1802)
 - b. Composiciones musicales (1831)²⁴
 - c. Obras dramáticas (1856)
 - d. Fotografías (1865)
 - e. Artes visuales (1870)
3. Expandió el derecho exclusivo de los autores para incluir:
 - a. El derecho de ejecución pública de obras dramáticas (1856) y
 - b. Composiciones musicales (1897)
 - c. Derecho a crear obras derivadas (1870)
4. Cambió el proceso para obtener la protección de los derechos de autor al:
 - a. Requerir a los propietarios de los derechos de autor que incluyeran un aviso prescrito de cada copia distribuida al público (1802),
 - b. Solicitar la inscripción de designación de derechos (1834) y
 - c. Reubicar y centralizar todas las actividades de derechos de autor de los tribunales de distrito de los EE. UU. a la Biblioteca del Congreso (1870) y más adelante en la Oficina de derechos de autor (1897).
5. Estableció relaciones de derechos de autor con países extranjeros (1891).
6. Prohibió la protección de los derechos de autor en las publicaciones del gobierno de Estados Unidos (1895).²⁵

²² PEDRO G. SALAZAR, LA PROTECCIÓN LEGAL DEL AUTOR PUERTORRIQUEÑO 9, 12 (2da ed. 2013).

²³ *Id.* en la pág. 12.

²⁴ *Id.*

²⁵ U.S. Copyright Office, *supra* nota 20.

Más adelante, en el año 1909 el Congreso enmendó la ley y le otorgó una dimensión más amplia de un derecho de propiedad, ya que los tribunales se vieron obligados a extender al máximo su poder de interpretación respecto al tema de los escritos.²⁶ Las obras protegidas por esta ley tenían una protección de veintiocho (28) años.²⁷ Esta ley otorgó una protección a las obras publicadas con un aviso de derechos de autor válido colocado en las copias.²⁸ A raíz de esto, las obras inéditas estaban protegidas por la ley estatal de derechos de autor, pero las obras publicadas sin el aviso correspondiente fueron transferidas al dominio público.²⁹ Las críticas a esta ley fueron amplias, hasta que en el 1976 el Congreso promulgó una nueva ley de *copyright*. Esta ley tenía como fin crear una estructura que dirigiera y regulara estos derechos.³⁰ Este estatuto alteró sustancialmente el periodo de protección de los autores con sus obras. Dicho periodo se modificó gradualmente con un periodo de extensión de cincuenta (50) años luego del fallecimiento del autor.³¹

B. El autor y su obra

En un sentido más amplio, la legislación estadounidense referente al *copyright* “se encamina a proteger la explotación económica de una obra”.³² El poder de explotación de la obra lo posee el autor de esta. El término autor se define como la persona que crea una obra; la persona que traduce una idea en una expresión fija y *tangible* con derecho a la protección conferida en el *Copyright Act*.³³ La persona que tiene el derecho a *copyright* de una obra posee las siguientes prerrogativas establecidas en el *Copyright Act* del 1976, a saber:

(1) *to reproduce the copyrighted work in copies or phonorecords;*

(2) *to prepare derivative works based upon the copyrighted work;*

²⁶ *Id.* en la pág. 13.

²⁷ U.S. Copyright Office, *1900-1950*, https://www.copyright.gov/timeline/timeline_1900-1950.html (última visita 25 de marzo de 2021).

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

³⁰ 17 U.S.C. § 101 *et seq.*

³¹ U.S. Copyright Office, *1950-1900*, https://www.copyright.gov/timeline/timeline_1950-2000.html (última visita 25 de marzo de 2021).

³² *Ruiz v. Grau*, 106 DPR 49, 51 (1977).

³³ *Community for Creative Non-Violence v. Reid*, 490 U.S. 730, 737 (1989).

(3) to distribute copies or phonorecords of the copyrighted work to the public by sale or other transfer of ownership, or by rental, lease, or lending;

(4) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and motion pictures and other audiovisual works, to perform the copyrighted work publicly;

(5) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and pictorial, graphic, or sculptural works, including the individual images of a motion picture or other audiovisual work, to display the copyrighted work publicly; and

(6) in the case of sound recordings, to perform the copyrighted work publicly by means of a digital audio transmission.³⁴

Para que el autor de una obra disfrute de la protección constitucional al *copyright* tiene que crear una obra original.³⁵ El elemento de *originalidad* es indispensable para que un autor posea este derecho.³⁶ Por tal razón, en el año 1991 el Tribunal Supremo de los Estados Unidos (en adelante, “TSEU”) estableció lo siguiente: “[o]riginal, as the term is used in copyright, means only that the work was independently created by the author (as opposed to copied from other works), and that it possesses at least some minimal degree of creativity.”³⁷ Para satisfacer el concepto de *originalidad* los tribunales han establecido un crisol mínimo. Lo único que tiene que probar el autor es que su creación va más allá de una variación trivial y que es reconociblemente suyo.³⁸ En términos llanos, el autor básicamente debe demostrar que la obra que ostenta no es una copia de otra.³⁹

Ahora bien, en el término *obra* al que nos referimos, no solo están incluidos los manuscritos, sino que también están consagrados los siguientes objetos: “obras literarias; obras musicales, incluyendo la letra adjunta; obras dramáticas, incluyendo música adjunta si alguna hubiere; pantomimas y obras coreográficas; obras pictóricas, gráficas y escultóricas; obras cinematográficas y otras obras audiovisuales; grabaciones sonoras y obras arquitectónicas”.⁴⁰ Como se puede apreciar, este término es muy abarcador y ha estado en un proceso de expansión a través de la legislación y la jurisprudencia. Un ejemplo del expansionismo que

³⁴ 17 U.S.C. § 106.

³⁵ Feist Publ'ns, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co., 499 U.S. 340, 345 (1991).

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ L. Batlin & Son, Inc. v. Snyder, 536 F.2d 486, 490 (2d Cir. 1976).

³⁹ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 18.

⁴⁰ 17 U.S.C. § 102(a).

ostenta el término de obra es la protección a las letras de las canciones.

C. Protección de las letras de las canciones

Una canción es una composición que, generalmente, se escribe en verso, se canta, o se diseña con el propósito de que se pueda poner en música.⁴¹ Quiere decir que una canción tiene dos elementos básicos: (1) música y (2) letra. Las canciones y los elementos que la componen tienen protección de *copyright* de manera conjunta o individual. Las obras musicales por sí solas ostentan protección de *copyright*, como también las letras.⁴² Sin embargo, la letra de la canción puede gozar de protección sin estar atada a la música. A su vez, nuestro ordenamiento jurídico reconoce separadamente el título de dueño a la persona que escribe la letra y el que compone la música.⁴³ Estas obras —las letras de las canciones— tienen su protección dentro de las obras literarias (*literary works*).⁴⁴

En un inicio, el término *escrito* se interpretaba restrictivamente y se refería exclusivamente al manuscrito.⁴⁵ No obstante, el *Copyright Act* define las obras literarias como “*works, other than audiovisual works, expressed in words, numbers, or other verbal or numerical symbols or indicia, regardless of the nature of the material objects, such as books, periodicals, manuscripts, phonorecords, film, tapes, disks, or cards, in which they are embodied.*”⁴⁶ En virtud de ello es que las letras de las canciones pueden obtener una protección separada e independiente de la música y las canciones.⁴⁷ Incluso, los compositores de las canciones tienen derecho a las regalías que estas generan cuando se fijan en un medio tangible.⁴⁸ Esta protección es tan abarcadora que hasta el dueño del derecho de la obra tiene la potestad exclusiva de imprimir la letra de la canción y de otorgar licencias.⁴⁹

La protección va más allá en el ámbito de las licencias, porque ostentar una no es sinónimo de acceso a imprimir una copia de la letra. Si bien una licencia de una canción permite la grabación de una versión o *cover*, no permite la emisión de

⁴¹ Diccionario de la Lengua Española, *CanCIÓN*, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <https://dle.rae.es/cancción> (última visita 23 de marzo de 2021).

⁴² 17 U.S.C. § 102(a)(2).

⁴³ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 131.

⁴⁴ *Leadsinger, Inc. v. BMG Music Publ'g*, 512 F.3d 522, 527 (9th Cir. 2008).

⁴⁵ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 12.

⁴⁶ 17 U.S.C. § 101.

⁴⁷ *Leadsinger, Inc.*, 512 F.3d en la pág. 527; *Zomba Enters., Inc. v. Panorama Records, Inc.*, 491 F.3d 574, 578 n.1 (6th Cir. 2007).

⁴⁸ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 131.

⁴⁹ 17 U.S.C. § 106.

una copia de la letra.⁵⁰ El término *copia* se define como “el objeto material en el cual una obra se incorpora o fija mediante cualquier método conocido existente o posteriormente desarrollado y gracias al cual ésta puede percibirse, reproducirse o de otra forma comunicarse directa o indirectamente con la ayuda de una máquina o aparato mecánico”.⁵¹ Por esta razón es que se requiere un permiso separado de la letra de la canción del titular del *copyright* para acceder a una copia.⁵² No obstante, debemos resaltar que el derecho de autor prohíbe la duplicación exacta o esencial de la obra, pero no prohíbe el uso sin autorización de esta.⁵³

D. Excepción de la protección: *fair use*

No podemos perder de perspectiva que los derechos de autor no son absolutos y, al igual que múltiples normas generales, están susceptibles a excepciones.⁵⁴ Estas excepciones están contempladas en las secciones 107-199 del *Copyright Act*.⁵⁵ Una de las excepciones más notoria es la del uso justo (*fair use*).⁵⁶ El propósito de estas excepciones, dentro de las cuales se encuentra el *uso justo*, es otorgar acceso al público a las nuevas creaciones y evitar prácticas monopolísticas.⁵⁷ El *uso justo*, en su definición cándida, permite que otra persona pueda copiar las ideas, pero no su expresión.⁵⁸ Esta doctrina también tiene como propósito que otras personas que no posean los derechos de autor de una obra puedan utilizarla, bajo ciertos parámetros, para promover el progreso de la ciencia y el arte.⁵⁹ La excepción del *uso justo* está tipificada en la sección 107 de la ley y reza de la siguiente forma:

Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A [17 USCS §§ 106 and 106A], the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple

⁵⁰ ABKCO Music, Inc. v. Stellar Records, Inc., 96 F.3d 60, 64 (2d Cir. 1996).

⁵¹ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 47.

⁵² ABKCO Music, Inc., en la pág. 64.

⁵³ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 65.

⁵⁴ *Id.* en la pág. 189.

⁵⁵ Véase 17 U.S.C.A. §§ 107-119 (para propósitos de este escrito nos enfocaremos en la excepción del *fair use*).

⁵⁶ *Id.* § 107.

⁵⁷ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 189.

⁵⁸ Sheldon v. Metro-Goldwyn Pictures Corp., 81 F.2d 49, 54 (2d Cir. 1936).

⁵⁹ TCA TV Corp. v. McCollum, 839 F.3d 168, 178 (2d Cir. 2016); Iowa State Univ. Research Found., Inc. v. Am. Broad. Cos., 621 F.2d 57, 60 (2d Cir. 1980).

copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include—

(1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes;

(2) the nature of the copyrighted work;

(3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and

(4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.

*The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors.*⁶⁰

Como se puede apreciar, el Congreso no proporcionó una definición clara sobre qué es el uso justo. Sin embargo, los tribunales deben evaluar conjuntamente los cuatro factores establecidos en la sección 107 para determinar si el uso justo es acorde a derecho.⁶¹ Estos cuatro factores no son criterios predefinidos para la orientación de personas particulares en la evaluación de las opciones disponibles relativas al uso o reproducción de materiales protegidos.⁶² Al contrario, estos están dirigidos para el uso judicial en la evaluación de las circunstancias de una alegada infracción.⁶³

Estos cuatro factores guían a los tribunales para decidir los casos dentro del propósito de la doctrina de uso justo el cual es “*to ensure that courts ‘avoid rigid application of the copyright statute when, on occasion, it would stifle the very creativity which that law is designed to foster.’*”⁶⁴ Es decir, el Congreso lo que hizo fue proveer una lista no taxativa sobre los factores que se deben considerar para concluir ciertas determinaciones en cuanto a la doctrina.⁶⁵

Dicho esto, los tribunales deben observar que se proporcionaron las circunstancias adecuadas, según los criterios establecidos en la sección 107 del *Copyright Act*, para luego hacer una evaluación de los hechos y, por último, decidir si proce-

⁶⁰ 17 U.S.C.A. § 107.

⁶¹ *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569, 578 (1994).

⁶² SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 190.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Balsley v. LFP, Inc.*, 691 F.3d 747, 758 (6th Cir. 2012).

⁶⁵ *TCA TV Corp. v. McCollum*, 839 F.3d 168, 178 (2d Cir. 2016)

de la defensa del *uso justo*.⁶⁶ Por lo tanto, el tribunal debe ponderar, primeramente, si la obra fue utilizada por el autor secundario para “*criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research.*”⁶⁷ Luego que se haya determinado que el autor secundario utilizó la obra para uno de esos propósitos, el tribunal debe evaluar los hechos bajo los requisitos consagrados en la sección 107 del *Copyright Act*, a saber: (1) La naturaleza o propósito del uso; (2) Naturaleza de la obra; (3) Cantidad de la obra efectivamente usada, y (4) Efecto del uso sobre el valor o mercado potencial de la obra. De esa forma es que el tribunal podrá analizar si en efecto procede la defensa de uso justo.⁶⁸ A continuación, analizaremos los criterios individualmente.

El primer elemento es la naturaleza o propósito del uso que hace el autor secundario con la obra. Los tribunales federales consideran tres aspectos importantes al momento de evaluar la naturaleza o el propósito de uso.⁶⁹ Estos factores son: “si el uso fue productivo, comercial y si la conducta del presunto infractor fue adecuada”.⁷⁰ El análisis de estos elementos revela la naturaleza o el tipo de propósito del uso que hace el autor secundario.⁷¹

Como segundo elemento tenemos la naturaleza de la obra. Este incide en el valor de los materiales usados.⁷² Respecto a este elemento, el TSEU expresó que “[t]his factor calls for recognition that some works are closer to the core of intended copyright protection than others, with the consequence that fair use is more difficult to establish when the former works are copied.”⁷³ Por su parte, el Tribunal de Apelaciones del Segundo Circuito de los Estados Unidos estableció dos subfactores dentro del elemento de la naturaleza de la obra. Estos son subfactores son:

*(1) whether the work is expressive or creative, such as a work of fiction, or more factual, with a greater leeway being allowed to a claim of fair use where the work is factual or informational, and (2) whether the work is published or unpublished, with the scope for fair use involving unpublished works being considerably narrower.*⁷⁴

⁶⁶ Meeropol v. Nizer, 417 Fed. Supp. 1201, 1213 (1976).

⁶⁷ 17 U.S.C. § 107.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ Penelope v. Brown, 792 Fed. Supp. 132, 136 (1992).

⁷⁰ *Id.* (traducción suplida).

⁷¹ *Id.*

⁷² *Campbell*, 510 U.S. en la pág. 586.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244, 256 (2d Cir. 2006).

Según se desprende del texto, la aplicación de la doctrina del uso justo para las obras inéditas tiene un crisol más estrecho que las publicadas.⁷⁵ Referente a las obras inéditas y el uso justo, el *Copyright Act* establece que el hecho de que una obra sea inédita no impedirá la aplicación de la doctrina de uso justo.⁷⁶ Siempre y cuando la utilidad de esta se realice en consideración a todos los factores consagrados en la sección 107 del *Copyright Act*.⁷⁷

El tercer elemento por justipreciar es la cantidad de la obra efectivamente usada. La interrogante indispensable en este punto es si la cantidad y el valor de los materiales utilizados son razonables en relación con el propósito de la copia.⁷⁸ En este elemento, el *Copyright Act* no requiere que el artista secundario no pueda tomar más de lo necesario.⁷⁹ Al contrario, el estatuto permite que el autor secundario evoque al menos lo suficiente del original para cumplir su propósito transformador.⁸⁰

Finalmente, el último elemento es el efecto del uso sobre el valor o mercado potencial de la obra. A palabras de la Corte de Apelaciones para el Segundo Circuito de los Estados Unidos este “elemento es el más importante de la doctrina del uso justo”.⁸¹ Con el fin de establecer los parámetros de este elemento, la Corte del Segundo Circuito expresó que: “*focuses on whether the copy brings to the marketplace a competing substitute for the original, or its derivative, so as to deprive the rights holder of significant revenues because of the likelihood that potential purchasers may opt to acquire the copy in preference to the original.*”⁸² Debemos resaltar que la cúspide de este elemento no es si el uso secundario de la obra suprime o incluso destruye el mercado de la obra original o sus derivados potenciales, sino si el uso secundario usurpa el mercado de la obra original.⁸³ En ese sentido, el TSEU promulgó que el juzgador de los hechos debe considerar no solo el alcance del daño al mercado causado por las acciones particulares del presunto infractor, sino también debe ponderar si la conducta irrestricta y generalizada del autor secundario resultó en un impacto sustancialmente adverso en el mercado.⁸⁴

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ 17 U.S.C. § 107.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694, 710 (2d Cir. 2013).

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Id.* (citando a *Campbell*, 510 U.S. en la pág. 588).

⁸¹ *Capitol Records, LLC v. ReDigi Inc.*, 910 F.3d 649, 662 (2d Cir. 2018) (citando a *Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises*, 471 U.S. 539, 566 (1985)) (traducción suplida).

⁸² *Capitol Records, LLC*, 910 F.3d en la pág. 662.

⁸³ *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244, 258 (2d Cir. 2006).

⁸⁴ *Campbell*, 510 U.S. en la pág. 590.

Además, el tribunal debe tener en cuenta la política pública que emana del *Copyright Act* la cual es asegurar un retorno justo del trabajo creativo de un autor.⁸⁵

En resumen, estos cuatro factores fueron basados en el caso *Williams and Wilkins v. United States* y luego codificados de la forma que antecede.⁸⁶ Esta doctrina tiene un razonamiento equitativo que consiente a los tribunales a soslayar la aplicación estricta del *Copyright Act*.⁸⁷ Una aplicación literal de la protección de los derechos de autor en todas las ocasiones provocaría un sofocamiento y disminución de la creatividad.⁸⁸ Esto nos brinda de manifiesto que el *Copyright Act* no cubre todas las copias y que algunas de estas se consideran inmunes de responsabilidad.⁸⁹

i. El *fair use* y el salón de clases

Gracias a la excepción del *fair use* dentro de un aula de clase es permitido la reproducción de las letras de las canciones y otros escritos con protección de *copyright*. De esa forma, los estudiantes y las nuevas generaciones se nutren de múltiples letras que son combinadas con las lecciones diarias que cada maestro debe impartir. Esta reproducción de copias no se realiza sin parámetros. Al contrario, esta dinámica se debe desarrollar al amparo de las Guías del Congreso (*Agreement for Guidelines for Classroom Copying in Not-for-Profit Educational Institutions*) publicadas en el 1976.⁹⁰

Estas Guías surgieron tras la creación de un comité en donde estaban múltiples organizaciones, tales como la Asociación de Instituciones y Organizaciones Educativas, la Liga de Autores de América, la Asociación Americana de Editores, la Asociación Nacional de Editores Musicales, la Asociación Nacional de Profesiones de Música, entre otros.⁹¹ Las Guías no tienen fuerza de ley, pero son útiles para brindar parámetros y proteger las obras protegidas por el *Copyright Act*.⁹² Dentro de estos parámetros es que una copia no debe exceder por alumno dentro

⁸⁵ *Sega Enters. v. Accolade, Inc.*, 977 F.2d 1510, 1527 (9th Cir. 1992).

⁸⁶ *Williams & Wilkins Co. v. United States*, 487 F.2d. 1345, 1352 (1973).

⁸⁷ *Stewart v. Abend*, 495 U.S. 207, 236 (1990).

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Williams & Wilkins Co.*, 487 F.2d. en la pág. 1350.

⁹⁰ United State Copyright Office, *Agreement for Guidelines for Classroom Copying in Not-for-Profit Educational Institutions* <https://www.copyright.gov/circs/circ21.pdf> (última visita 25 de abril de 2021).

⁹¹ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 200.

⁹² Véase *Basic Books, Inc. v. Kinko's Graphics Corp.*, 758 F. Supp. 1522 (S.D.N.Y. 1991) (donde se discutió ampliamente al alcance de las Guías).

de su respectivo curso.⁹³ Asimismo, las personas deben cumplir con los siguientes criterios:

1. Brevedad – en el aspecto de la poesía (formato en el cual se escriben las canciones) se considera aceptable un poema completo si tiene menos de doscientas cincuenta (250) palabras y si está impreso en no más de dos (2) páginas o, de un poema más largo, un extracto de no más de doscientas cincuenta (250) palabras.⁹⁴ En cambio, para la prosa “se consideraría aceptable un artículo, narración o ensayo completo de menos de dos mil quinientas (2,500) [*sic*] palabras o el diez por ciento (10%) del texto, lo que fuese menor”.⁹⁵
2. Espontaneidad – “[I]a inspiración o la decisión de utilizar la obra y el momento efectivo de su uso deben ocurrir con suficiente proximidad en el tiempo como para excluir la expectativa de una respuesta oportuna a la solicitud de permiso dirigida al titular”.⁹⁶
3. Efecto acumulativo – “[p]ara un curso no pueden utilizarse más de nueve [(9)] fuentes textuales y solo una obra de cada autor”.⁹⁷

Independiente de lo que antecede, las Guías no autorizan el uso de las siguientes prácticas por ir en contra del *fair use*, a saber: “(a) La reproducción para crear, reemplazar o sustituir antologías, compilaciones u obras colectivas; (b) La reproducción como sustituto de la adquisición del libro, de la reimpresión o de la revista; (c) Cobrar al estudiante en exceso del costo de la reproducción en sí [*sic*]”.⁹⁸

Referente a las letras de las canciones, las Guías permiten la copia de estas —en consideración con lo antes expuesto— siempre y cuando no se distorsione el carácter fundamental de la obra ni se altere la letra.⁹⁹ De esa forma, apreciamos cómo en nuestros salones de clases es permitido el uso de las letras de las canciones sin incurrir en violación a los derechos de autores.

⁹³ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 200; UNITED STATE COPYRIGHT OFFICE, *supra* nota 89.

⁹⁴ UNITED STATE COPYRIGHT OFFICE, *supra* nota 90.

⁹⁵ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 200.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ UNITED STATE COPYRIGHT OFFICE, *supra* nota 90.

ii. El *fair use* y el karaoke

Esta doctrina fue interpretada en el ámbito de los karaokes en *Leadsinger, Inc. v. BMG Music Publ'g*, en el año 2008.¹⁰⁰ En este caso el demandante, Leadsinger, Inc., fabricó unos dispositivos de karaoke que proyectaban letras y fotografías en una pantalla de televisión para acompañar canciones a tiempo real.¹⁰¹ Los dispositivos de karaoke tenían una forma innovadora de funcionamiento porque eran manufacturados como “*an all-in-one microphone player*.”¹⁰² Estos dispositivos tenían las canciones grabadas en un microchip dentro del micrófono.¹⁰³ Cuando el micrófono se conectaba al televisor, la letra de la canción aparecía sincronizada con la canción, lo que permitía a la persona cantar de forma adecuada.¹⁰⁴ Esto era un dispositivo bastante innovador para la época debido a que las empresas de karaoke tradicionales colocaban sus grabaciones, casetes, discos o utilizan un formato de disco más gráfico (“CD + G”) o DVD.¹⁰⁵

BMG Music, al ver las acciones de Leadsinger Inc., solicitó que: (1) Pagara una licencia mecánica para cubrir las composiciones musicales reproducidas en el karaoke, y (2) Pagara una tarifa de reimpresión de letras por las letras incluidas en el karaoke.¹⁰⁶ Leadsinger Inc. se negó a pagar lo solicitado e instó una demanda en contra de BMG Music bajo los siguientes fundamentos: (1) Porque solo era requerido para pagar una licencia mecánica y, en la alternativa, (2) Porque mostrar e imprimir la letra de una canción era considerado un *uso justo*. La Corte de Distrito para el Distrito Central de California desestimó la acción y Leadsinger Inc., acudió al Tribunal de Apelaciones del Noveno Circuito de los Estados Unidos.

Tras analizar toda la prueba, el Tribunal de Apelaciones concluyó que la publicación y exhibición de las letras de las canciones por parte de Leadsinger Inc., no estaba protegida bajo la defensa del *fair use*.¹⁰⁷ El Tribunal también concluyó que Leadsinger Inc. debía tener las licencias compulsorias establecidas en la sección 115 del *Copyright Act* (licencia para crear y distribuir fonogramas e imprimir las letras de las canciones) como también una licencia de sincronización para proyectar imágenes de las letras de las canciones con la música.¹⁰⁸

¹⁰⁰ *Leadsinger, Inc. v. BMG Music Publ'g*, 512 F.3d 522 (9th Cir. 2008).

¹⁰¹ *Id.* en la pág. 525.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ *Id.* en la pág. 529.

¹⁰⁸ *Id.*

Este precedente, resuelto hace trece (13) años, fue uno innovador para la época. No obstante, en el presente, no es necesario utilizar la tecnología de Leadsinger Inc. Con tan solo entrar a la página web de *YouTube* y colocar en el buscador cualquier canción predilecta, seguida por la palabra *karaoke*, obtendremos un video con letra y música de la canción seleccionada. Por lo regular, la persona que sube el video con la intención de que se utilice para karaoke, no es la persona que ostenta los derechos de autor de la obra, ya sea la música, letra o la canción.¹⁰⁹ A pesar de esto, las personas con los derechos de autor no quedan desprovistas de su derecho. De hecho, *YouTube* tiene un mecanismo para reconocer las infracciones a los derechos de autor dentro de su plataforma.

En el año 2007 *YouTube* desarrolló en su plataforma una identificación de contenido (*Content ID*) para identificar aquellos videos que tengan obras con derechos de autor sin la debida autorización.¹¹⁰ Básicamente, *YouTube* le crea una *huella digital* a la obra para lograr su debida identificación.¹¹¹ Toda esa información está guardada en una base de datos donde están cientos de años de contenido auditivo y visual.¹¹²

Los *Content ID Scans* verifican el contenido existente en la plataforma para ver si paree con otro.¹¹³ Estos *Content ID Scans* pueden verificar: (1) audio, (2) video e, incluso, (3) melodías. Una vez pareada la obra con derechos de autor *vis a vis* con la que carece del mismo, *YouTube* le brinda tres opciones al dueño de la obra, a saber: (1) bloquear el video, (2) monetizar el video o (3) rastrear los datos de la audiencia para obtener un análisis de datos detallados, según el país donde se haya visto la obra a través de la plataforma.¹¹⁴ La gran mayoría de los dueños de las obras optan por monetizar el video.¹¹⁵ A través de este proceso, los dueños de las obras han logrado obtener billones de dólares en ingresos.¹¹⁶

Como podemos apreciar, la doctrina del *fair use* es una que acapara múltiples ámbitos de la propiedad intelectual y sus ramas, tales como los derechos de autor. No obstante, en ámbito de los karaokes, la doctrina ha estado sujeta a múltiples variables como, por ejemplo, las licencias de distribución. En esta Era digital los

¹⁰⁹ Véase cualquier video de karaoke en *YouTube* donde la gran mayoría, por no generalizar, no está en el canal del dueño de la obra.

¹¹⁰ Google, *How Content ID works*, YouTube Help, <https://support.google.com/youtube/answer/2797370?hl=en> (última visita 27 de abril de 2021).

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Id.*

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ *Id.*

escrutinios de las páginas de contenido como *YouTube* también le ponen un frente a esta doctrina con el fin de reivindicar los derechos de los dueños de las obras. Ahora veamos el efecto de internet y los derechos de autor con un enfoque en las letras de las canciones.

IV. El efecto del internet en las letras de las canciones

En el mundo del internet y los derechos de autor, las letras de las canciones llevan décadas en una zona gris. La adaptación de la industria musical a la Era digital ha tenido sus traspies, debido a los múltiples componentes que son parte de una canción.¹¹⁷ Como discutimos anteriormente, la composición musical (notas y la letra) y el sonido son obras distintas que requieren registros de derechos de autor separados.¹¹⁸ Por lo tanto, al reproducir, distribuir, ejecutar, crear una obra derivada o exhibir una canción, los diferentes servicios que proveen estos contenidos deben contratar con varios sujetos, que pueden incluir compositores, sellos discográficos, cantantes o entidades que sirven de intermediarios entre los autores y quienes proveen el contenido.¹¹⁹ A su vez, requiere pagar regalías a todos los sujetos, ya sea a través de intermediarios o los mismos autores.

Antes, el proceso era mucho más simple. Cuando la industria musical solo se trataba de presentaciones en vivo, ventas de disco y transmisiones de radio, los compositores recibían regalías cuando sus canciones eran grabadas, reproducidas, vendidas como artículos físicos (casetes, discos) o como descargas digitales.¹²⁰ Los servicios que proveen contenidos musicales en el internet, es decir, proveedores de música *streaming* como *Spotify*, *Pandora* o *YouTube* afectaron grandemente las ventas físicas de discos y cambiaron negativamente la forma en que se compensa a los autores, mientras las ganancias de estos servicios llegan a cifras de miles de millones de dólares.¹²¹

¹¹⁷ Jillian J. Dahrooge, *The Real Slim Shady: How Spotify and Other Music Streaming Services Are Taking Advantage of the Loopholes Within the Music Modernization Act*, 21 J. High Tech. L. 199, 208 (2021).

¹¹⁸ *Id.* en la pág. 209.

¹¹⁹ *Id.* en la pág. 210.

¹²⁰ Mary LaFrance, *Music Modernization and the Labyrinth of Streaming*, 2 Bus. Entrepreneurship & Tax L. Rev. 310, 312 (2018).

¹²¹ Según expresa Jillian J. Dahrooge, la diferencia entre las ganancias económicas de los autores y los proveedores de servicios de *streaming* es abismal:

On average, Spotify pays \$0.00437 per average play, meaning that an artist will need roughly 336,842 total plays to earn \$1,472.51 While in comparison, Spotify has an annual revenue of \$4.99 billion through its paid subscribers. As seen from this significant difference in revenue, Spotify is profiting off of music streaming significantly more than artists.

JILLIAN J. DAHROOGE, *supra* nota 117, en las págs. 212-13.

Antes de la aparición del fenómeno del *streaming* en la primera década del Siglo XXI, el Congreso aprobó en el año 1995 el *Digital Performance Right in Sound Recordings Act (DPRA)*, por sus siglas en inglés.¹²² El DPRA requería que los nuevos servicios de radio satelital de la época pagaran las regalías correspondientes.¹²³ De igual forma, el DPRA también facilitó la distribución y transmisión digital de grabaciones de sonido al ampliar el alcance de la licencia mecánica obligatoria para composiciones musicales.¹²⁴ Con el DPRA, el Congreso extendió la licencia mecánica obligatoria para incluir los “fonogramas digitales”, o descargas digitales.¹²⁵

Tres años más tarde, en 1998, el Congreso promulgó el *Digital Millennium Copyright Act (DMCA)*, por sus siglas en inglés) para aclarar y limitar la responsabilidad de derechos de autor de los proveedores de servicios en internet por alojar, almacenar o proporcionar acceso a material que podría estar en infracción de derechos de autor.¹²⁶ Sin embargo, no ofreció suficientes protecciones a los autores. Esto desató una ola de críticas y peticiones para atemperar el ordenamiento jurídico estadounidense a las nuevas tecnologías. Compositores y artistas de talla internacional se unieron en una petición que iniciaron con la siguiente frase: “[d] ear Congress: The Digital Millennium Copyright Act is broken and no longer works for creators.”¹²⁷

Así, en el 2018, se dio paso a la recientemente aprobada ley *Music Modernization Act (MMA)*, por sus siglas en inglés). Los tres objetivos principales de la MMA son: En primer lugar, extender la protección de derechos de autor a los llamados *clásicos*, es decir, obras creadas antes de 1992; En segundo lugar, actualizar cómo los proveedores de *streaming* obtienen las licencias mecánicas; En tercer lugar, crear un proceso para que los productores e ingenieros reciban una parte de las regalías por las grabaciones de sonidos que ellos ayudaron a crear.¹²⁸ Sobre el segundo punto, en términos generales, los proveedores de *streaming* ahora podrán obtener un *blanket license*, o una licencia tipo paquete, que les permite usar un gran número de materiales musicales.¹²⁹ Además, el pago de regalías

¹²² MARY LAFRANCE, *supra* nota 120, en la pág. 314.

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.* en la pág. 315.

¹²⁷ Daniel L. Lawrence, *Addressing the Value Gap in the Age of Digital Music Streaming*, 52 Vand. J. Transnat'l L. 511, 512 (2019).

¹²⁸ Monique Brown, *The Music Modernization Act One Giant Leap for Music Copyright Laws*, Tenn. B.J., 22 (2019).

¹²⁹ *Id.* en la pág. 23.

mensuales se centraliza mediante el *Mechanical Licensing Collective Inc.* Ambas disposiciones benefician a los compositores, ya que posiblemente recibirán los pagos por regalías de forma más rápida y justa cuando sus composiciones se usan en servicios digitales.¹³⁰

Más allá de que la composición, es decir, la letra, puede ser un componente lógico de una pieza musical, las letras también juegan un papel importante en cómo el consumidor disfruta del contenido musical. En el pasado, la letra de las canciones eran un componente extra. Recordemos que antes del *boom* del internet, estas se encontraban en un panfleto que acompañaba el casete o CD. Eventualmente surgieron repositorios online de letras de canciones, que con simplemente accionar una búsqueda en *Google*, mostraban cientos de resultados, generados por usuarios, con la letra de su canción favorita.¹³¹ Muchas de estas páginas estaban en violación de los derechos de autor, al republicar las letras sin autorización y, además, generaron ingresos por medio de publicidad.¹³² Esta situación provocó que la *National Music Publishers' Association (NMPA)*, por sus siglas en inglés) enviara notificaciones a aquellas páginas de internet que publicaban las letras de canciones sin las licencias pertinentes y para fines comerciales.¹³³

MetroLyrics.com fue de los primeros portales de letras de canciones en afiliarse a *Gracenote*, servicio pionero de letras de canciones online, con licencias para republicar las letras.¹³⁴ Por primera vez, los compositores fueron compensados en relación a la cantidad de tráfico que sus canciones recibían en el portal o, simplemente, podrían optar por no participar del servicio.¹³⁵ *Metrolyrics.com*, además de alimentarse de la base de datos de letras que *Gracenote* acumuló por cerca de cuatro (4) años, continuó supliéndose de las letras que sometían sus usuarios, que luego eran enviadas a *Gracenote* para ser revisadas y recibir eventual aprobación.¹³⁶ Este fue el primer gran paso de las letras de las canciones en internet, en cuanto a los derechos de autor de los compositores y fue lo que dio paso a la evolución que vivimos en la industria hoy. Gracias a esto tenemos, por ejemplo, grandes portales de contenidos de letras de canciones como *Genius.com*, que se atribuye ser la colección más grande de letras de canciones y “conocimien-

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Elinor Mills, *Lyrics sites out of tune with copyrights*, CNET (17 de agosto de 2007) <https://www.cnet.com/news/lyrics-sites-out-of-tune-with-copyrights/>.

¹³² *Id.*

¹³³ *Id.*

¹³⁴ Eliot Van Burskirk, *MetroLyrics Becomes First Lyrics Site to 'Go Legit'*, WIRED (3 de abril de 2008), <https://www.wired.com/2008/04/metrolyrics-bec/>.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Id.*

to musical” del planeta.¹³⁷ Además, aclara en su página web que cuenta con las licencias requeridas.¹³⁸

Las letras de las canciones ahora están cada vez más presentes en los contenidos que consumimos a diario. Los servicios de *streaming*, como *Spotify*, proveen las letras de muchas de las canciones disponibles en su biblioteca.¹³⁹ Aparatos inteligentes como los dispositivos *Echo* de *Amazon* pueden buscar una canción y reproducirla con tan solo decirle algún verso.¹⁴⁰ Esto gracias a servicios de data musical, tales como *MusixMatch* y *LyricFind*, los cuales cuentan con grandes catálogos de letras, software de sincronización, metadatos, entre otros.¹⁴¹ Estos servicios son los responsables de que *Spotify*, *Amazon Music*, *Deezer* y *YouTube Music* cuenten con letras sincronizadas mientras escuchas el contenido; que se puedan publicar historias en *Instagram* con las letras de las canciones; y que *Google* muestre como primer resultado en su página de búsqueda principal la letra de la canción que el usuario busca.¹⁴² *Musixmatch*, por su parte, es el proveedor principal de letras para páginas de internet que ofrecen las mismas como parte de su contenido, tales como MTV, *Azlyrics* y *Metrolyrics*.¹⁴³ Aunque estos proveedores de “data musical” cuentan con las licencias para reproducir las letras de las canciones en los servicios de sus socios, dependen de transcripciones propias o de los usuarios al momento de generar lo que, eventualmente, vemos en las plataformas.¹⁴⁴

V. Consideraciones de la creación en particular sujeta a la protección

Para que proceda una reclamación sobre infracción a los derechos de autor de una persona, se debe probar que la persona tiene y es dueña de un derecho de autor válido y que le han copiado elementos constitutivos de su trabajo original.¹⁴⁵ A la hora de determinar si una persona es dueña de un derecho de autor válido, se

¹³⁷ Genius.com, *Licensing*, <https://genius.com/static/licensing> (última visita 27 de abril de 2021).

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ Andy Uhler, *Song lyrics are a big business online. Here's how it works*, MARKETPLACE (9 de julio de 2019), <https://www.marketplace.org/2019/07/09/song-lyrics-are-a-big-business-online-heres-how-it-works/>.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ Musixmatch.com, *Press*, <https://about.musixmatch.com/press> (última visita 27 de abril de 2021); Lyricfind.com, *Products*, <https://www.lyricfind.com/products> (última visita 27 de abril de 2021).

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ Musixmatch.com, *Websites*, <https://about.musixmatch.com/business/customer-stories/websites> (última visita 27 de abril de 2021).

¹⁴⁴ ANDY UHLER, *supra* nota 139.

¹⁴⁵ Melville B. Nimmer & David Nimmer, *Nimmer on Copyright* LEXISNEXIS § 13.01 (1963), <https://plus.lexis.com/document/?pdmfid=1530671&crd=90e367c8-8477-4a20-8070-e5a48ae3c04e&pddocfullpath=%2Fshared%2Fdocument%2Fanalytical-materials%2Furn%3AcontentItem%3A52NF-0MJ0-R03N-42NH-00000-00&pdtocnodeidentifier=N187F5&ecomp=57Jk&prid=8e76fa12-2b90-4197-a187-bb4168c71551>.

evalúa (1) la originalidad del autor en la obra, (2) los derechos de autor sobre la obra en cuestión, (3) el punto de vinculación de la obra, (4) el cumplimiento de las formalidades de las leyes aplicables y (5) en caso de que el demandante no sea el autor de la obra, se evaluará si existe una transferencia de los derechos u otra relación entre el autor y el demandante que le otorgue legitimación para reclamar los derechos de autor.¹⁴⁶ La propiedad de un derecho de autor válido se establece al demostrar la originalidad y los derechos de autor sobre el material, de conformidad con las disposiciones legales.¹⁴⁷

Los certificados de registro de derechos de autor se solicitan en el Registro de Derechos de Autor y constituyen prueba *prima facie* de la validez de los derechos de autor y de los hechos que consten en el certificado.¹⁴⁸ Estos certificados sólo crean una presunción refutable de validez de los derechos de autor.¹⁴⁹ Una vez que el demandante muestra un certificado de registro de derechos de autor, la carga de la prueba pasa al demandado para demostrar la invalidez de los derechos de autor.¹⁵⁰ Si el demandado ofrece evidencia de que existe una creación independiente, el demandante tiene la carga de probar que el demandado copió el material protegido.¹⁵¹

Para determinar si un tercero copió material cuyos derechos de autor posee un demandante, se debe evaluar si esa tercera persona, a la hora de crear su obra, utilizó el material del demandante como modelo, plantilla o inspiración.¹⁵² De haber sido así, se presume que la obra del tercero puede ser una copia del material del demandante.¹⁵³ No obstante, para poder concluir que hubo una infracción de derechos de autor, se debe evaluar si el trabajo del tercero es sustancialmente similar al trabajo del demandante.¹⁵⁴

La evidencia de copia como un asunto fáctico mediante prueba directa, en raras ocasiones está disponible.¹⁵⁵ Esto se debe a que es muy poco probable que una persona sea testigo del acto físico de la copia.¹⁵⁶ Además, no podemos olvidar

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Spectrum Creations, Inc. v. Catalina Lighting, Inc.*, 2001 U.S. Dist. LEXIS 11861, at *20 (W.D. Tex. July 31, 2001).

¹⁴⁸ *Id.* en las págs. 21-22.

¹⁴⁹ *Id.* en la pág. 22.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² NIMMER, *supra* nota 145, §13.01.

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ *Id.*

¹⁵⁵ *Spectrum Creations, Inc. v. Catalina Lighting, Inc.*, 2001 U.S. Dist. LEXIS 11861, at *19 (W.D. Tex. July 31, 2001).

¹⁵⁶ NIMMER, *supra* nota 145, §13.01.

que para copiar un trabajo no es necesaria ninguna manifestación física, pues una persona puede guardar o copiar en su memoria algún material y luego hacer una obra nueva.¹⁵⁷ Por lo tanto, la copia fáctica puede inferirse de (1) la prueba de que el acusado tuvo acceso a la obra protegida por derechos de autor antes de la creación de la obra infractora y (2) de la similitud sustancial.¹⁵⁸

Se puede decir que un tercero tuvo acceso a una obra protegida por derechos de autor cuando existe una posibilidad u oportunidad razonable de que este haya podido ver la obra protegida antes de desarrollar la suya.¹⁵⁹ Para que un demandante pueda probar que ocurrió la posibilidad razonable de acceso a la obra original, es necesario que se establezca una cadena de eventos particulares entre la obra del demandante y el acceso que el tercero tuvo a esa obra.¹⁶⁰ De igual forma, hay que evidenciar que el trabajo del demandante se difundió ampliamente.¹⁶¹

En cuanto al requisito de similitud sustancial, es importante señalar que no basta una mera copia de un trabajo para reclamar infracción a los derechos de autor.¹⁶² La copia que se haga debe ser sustancial para poder hacer la reclamación.¹⁶³ Las similitudes leves o triviales no son sustanciales y, por lo tanto, no infringen ningún derecho de autor.¹⁶⁴ Además, es importante mencionar que cuando nos referimos a que una copia debe ser de similitud sustancial, no nos referimos a que las obras tienen que ser idénticas.¹⁶⁵ Dos obras pueden no ser literalmente idénticas y, sin embargo, a los efectos de la infracción de los derechos de autor, pueden resultar sustancialmente similares.¹⁶⁶

Hay dos tipos de similitud sustancial que los tribunales evalúan a la hora de determinar si existe una infracción de derechos de autor.¹⁶⁷ Una de ellas es *The Comprehensive Non-literal Similarity*.¹⁶⁸ Esta prueba busca examinar si existe una similitud fundamental entre la obra original y la alegada copia.¹⁶⁹ Aquí, se determina si realmente hay una similitud tan importante que la esencia o estruc-

¹⁵⁷ *Id.*

¹⁵⁸ *Spectrum Creations, Inc.*, 2001 U.S. en la pág. 19.

¹⁵⁹ *Stewart v. Wachowski*, 574 F. Supp. 2d 1074, 1085 (C.D. Cal. 2005) (citas omitidas).

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² NIMMER, *supra* nota 145, §13.03.

¹⁶³ *Id.*

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ *Id.*

tura fundamental de la obra original se duplica en la otra.¹⁷⁰ Si tal duplicación es literal o palabra por palabra, entonces existe una similitud sustancial.¹⁷¹ Además, en caso de que la obra sea, por ejemplo, una canción, el mero hecho de que el acusado haya parafraseado, en lugar de haber copiado literalmente la obra, no impedirá que exista una similitud sustancial entre ambas obras.¹⁷² El fin de esto es evitar el plagio, ya que de otra forma una persona podría inspirarse en esa canción, parafrasear su contenido y hacer una canción nueva sobre la cual el autor de la canción original no podría reclamar infracción a los derechos de autor.¹⁷³

En contraposición a este principio está la consideración de que los derechos de autor no protegen cuando se toman ideas abstractas contenidas en la obra original protegida por derechos de autor.¹⁷⁴ Así que, si la única similitud entre la obra del demandante y la del demandado es la de una idea abstracta, no existe similitud sustancial y, por lo tanto, no se produce una infracción a los derechos de autor.¹⁷⁵ No obstante, si el trabajo del acusado copia, no solo la idea abstracta, sino “la expresión de la idea” contenida en el trabajo del demandante, entonces los dos trabajos son sustancialmente similares y se puede encontrar una infracción a los derechos de autor.¹⁷⁶

El otro tipo de prueba para determinar si hay similitud sustancial entre dos obras, se conoce como *Fragmented Literal Similarity*.¹⁷⁷ Aquí se hace un análisis para determinar con qué propósito el acusado va a utilizar su obra.¹⁷⁸ Si la similitud del trabajo del demandado se relaciona con un asunto que constituye una parte sustancial del trabajo del demandante, entonces existe similitud sustancial entre ambas obras.¹⁷⁹ Por el contrario, el hecho de que se tome parte de una canción, así sea lo mínimo, y se reproduzca a lo largo de otra canción creada luego, no puede establecer responsabilidad, siempre y cuando ese fragmento no constituya una parte sustancial de la composición del demandante.¹⁸⁰

La protección de los derechos de autor se otorga a las obras originales de autoría.¹⁸¹ Como ya mencionamos, “las obras originales incluyen: (1) obras lite-

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ 17 U.S.C. § 102.

rarias; (2) obras musicales, incluidas las palabras que las acompañan; (3) obras dramáticas, incluida la música que las acompañe; (4) pantomimas y obras coreográficas; (5) obras pictóricas, gráficas y obras escultóricas; (6) películas cinematográficas y otras obras audiovisuales; (7) grabaciones sonoras; y (8) obras arquitectónicas”.¹⁸² La protección del derecho de autor se concede a las obras en las que el autor colocó una idea en una forma de expresión tangible.¹⁸³ El registro de derechos de autor se otorga a la obra originalmente creada por el que solicita los derechos de autor.¹⁸⁴ El término original, tal como se utiliza en los derechos de autor, sólo significa que la obra fue creada de forma independiente por el autor, a diferencia de la copia de otras obras y que posee, al menos, algún grado mínimo de creatividad.¹⁸⁵ El nivel de creatividad requerido es extremadamente bajo; incluso una pequeña cantidad será suficiente.¹⁸⁶ Sin embargo, la ley de derechos de autor niega la protección a palabras y frases fragmentarias y a formas de expresión dictadas únicamente por consideraciones funcionales, sobre la base de que en estas los materiales no muestran el nivel mínimo de creatividad necesario para garantizar la protección de los derechos de autor.¹⁸⁷

Una obra puede tener derecho a la protección de los derechos de autor, incluso si se basa en algo que ya es de dominio público.¹⁸⁸ Esto, siempre y cuando el autor, a través de su habilidad y esfuerzo, contribuyó con una variación distinguible de las obras más antiguas.¹⁸⁹ Una variación realizada en una obra anterior debe ser de naturaleza sustancial y no meramente trivial.¹⁹⁰ La existencia de una obra anterior idéntica en el campo, no excluye la emisión de un derecho de autor si el demandante puede demostrar que la creación de la obra fue producto de un diseño y esfuerzo independiente por parte del autor.¹⁹¹

En *Estate of Smith v. Cash Money Records*¹⁹² la Sucesión de Jimmy Smith (en adelante, “Smith”) reclamó los derechos de autor sobre una canción que grabó Smith, en un álbum lanzado por *Elektra/Asylum Records* titulado *Off the*

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ *Spectrum Creations, Inc. v. Catalina Lighting, Inc.*, 2001 U.S. Dist. LEXIS 11861, at *24 (W.D. Tex. July 31, 2001).

¹⁸⁴ *Id.* en la pág. 25.

¹⁸⁵ *Id.* en la pág. 26.

¹⁸⁶ *Feist Publ'ns, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co.*, 499 U.S. 340, 345 (1991).

¹⁸⁷ *Steward v. West*, No. CV 13-02449 BRO (JCx), 2014 U.S. Dist. LEXIS 186012, at *21 (C.D. Cal. August 14, 2014) (citas omitidas).

¹⁸⁸ *Spectrum Creations, Inc.*, 2001 U.S. en la pág. 25.

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² *Estate of Smith v. Cash Money Records*, 253 F. Supp. 3d 737 (2017).

Top.¹⁹³ Las primeras seis (6) pistas del álbum, son puramente instrumentales y la última pista es una grabación de palabra hablada titulada *Jimmy Smith Rap* (en adelante, “JSR”).¹⁹⁴ La etiqueta del álbum enumeró cada canción con el nombre del compositor entre paréntesis, a excepción de JSR, que no dio crédito a ningún escritor o compositor.¹⁹⁵ Según surge del caso, Smith no escribía música, sino que inventaba las palabras en su cabeza antes de interpretar y grabar los sonidos en una cinta.¹⁹⁶ Fue así como grabó la canción JSR.¹⁹⁷ Luego de que Smith murió, el 24 de septiembre de 2013, *Cash Money Records* y *Universal Republic Records* lanzaron un álbum titulado *Nothing Was the Same* de Aubrey Drake Graham (en adelante, “Drake”).¹⁹⁸ La última canción del álbum, titulada *Pound Cake*, copia al principio de la canción, aproximadamente treinta y cinco (35) segundos de la canción JSR.¹⁹⁹

Si bien algunas palabras de JSR se reorganizaron o se eliminaron en la nueva canción, no se añadieron nuevas palabras.²⁰⁰ Al producir el álbum, *Cash Money* organizó una empresa de licencias de música para garantizar que las partes obtuvieran todas las licencias necesarias.²⁰¹ En consecuencia, los demandados obtuvieron una licencia para la música de JSR, pero no para la composición de la canción.²⁰² Es importante mencionar que, los derechos de autor de la composición de JSR no se registraron en la Oficina de Derechos de Autor de EE. UU., ni en ninguna organización de derechos de autor antes del lanzamiento del álbum de Drake.²⁰³ Luego del lanzamiento del álbum, la sucesión de Smith hizo un acuerdo de coedición con Hebrew Hustle, asignándole el cincuenta por ciento (50%) de los derechos de autor de la composición de JSR y otorgándole derecho exclusivo para explotarla.²⁰⁴ Por esta razón, el 23 de octubre de 2013, Hebrew Hustle registró a su nombre la composición JSR en la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos.²⁰⁵ Dos meses después de la publicación del álbum titulado

¹⁹³ *Id.* en la pág. 742.

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ *Id.* en la pág. 743.

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ *Id.*

²⁰¹ *Id.*

²⁰² *Id.*

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ *Id.* en las págs. 743-44.

²⁰⁵ *Id.* en la pág. 743.

Nothing Was the Same de Drake, el abogado de la sucesión de Smith, envió una carta de cese y desista a *Cash Money Records* y *Universal Republic Records*, pero hicieron caso omiso.²⁰⁶

Finalmente, el caso llegó al Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito Sur de New York (en adelante, “Tribunal de Distrito de New York”) y este indicó que, para que la sucesión de Smith posea los derechos de autor, Smith debió haber sido propietario de los derechos de autor como autor de la obra.²⁰⁷ Sin embargo, la evidencia presentada en el caso no fue clara en cuanto a si la autoría de JSR le pertenecía a Smith.²⁰⁸ Si bien es cierto que constituye prueba *prima facie* el registro de derechos de autor sobre una obra, el tribunal no le dio mucho peso al registro de derechos de autor sobre la composición JSR que hizo Hustle en la Oficina de Derechos de Autor de los Estados Unidos. Esto, ya que el registro fue realizado más de cinco (50) años después de la primera publicación de la canción.²⁰⁹

Para establecer un reclamo de infracción de derechos de autor, un demandante con un derecho de autor válido debe demostrar que: (1) El acusado realmente ha copiado el trabajo del demandante; y (2) La copia es ilegal porque existe una similitud sustancial entre los trabajos y los elementos protegibles del trabajo del demandante.²¹⁰ Existen múltiples pruebas para determinar la similitud sustancial, incluida *the ordinary observer test*, *the comprehensive non-literal test* y *the fragmented literal similarity test*.²¹¹ La prueba de observador ordinaria es la prueba estándar de similitud sustancial.²¹² En esta se evalúa si un observador ordinario, a menos que se proponga detectar las disparidades, podría pasarlas por alto y considerar el atractivo estético como el mismo.²¹³ Por el contrario, existe una similitud literal fragmentada cuando el demandado copia una parte del trabajo del demandante de manera exacta o casi exacta, sin apropiarse de la esencia o estructura general del trabajo.²¹⁴ Según la prueba de similitud literal fragmentada, la cuestión de la similitud sustancial se determina mediante un análisis de si la copia se aplica a elementos triviales o sustanciales de la obra original.²¹⁵ Lo que

²⁰⁶ *Id.* en la pág. 744.

²⁰⁷ *Id.* en las págs. 744-45.

²⁰⁸ *Id.* en la pág. 745.

²⁰⁹ 17 U.S.C. § 410 (c); *Id.*

²¹⁰ *Estate of Smith*, 253 F.3d en la pág. 746.

²¹¹ *Id.*

²¹² *Id.*

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ *Id.* en las págs. 746-47.

se determina es si la similitud se relaciona con un asunto que constituye una parte sustancial del trabajo del demandante.²¹⁶

En este caso, el Tribunal de Distrito de New York determinó que el uso que hizo Drake de JSR, “es transformador en el sentido de que no se apropia de JSR literalmente”.²¹⁷ En la canción JSR, la frase más importante es cuando Smith dice que el “Jazz es la única música real que va a durar”.²¹⁸ El uso de JSR por parte de los demandados consta en decir que “la música real es lo que va a durar”.²¹⁹ Los demandados cambiaron el significado de la frase al eliminar la palabra *Jazz*. Por lo tanto, el propósito de los demandados al usar la canción original de Smith es diferente del objetivo del artista original al crearla.²²⁰ Este es precisamente el tipo de uso que agrega algo nuevo, con otro propósito o carácter diferente, al alterar la primera obra con una nueva expresión, significado o mensaje.²²¹

El uso de JSR por parte de los acusados es transformador, independientemente de si el oyente promedio identifica la fuente de la muestra, que sería JSR, y comprendiera de inmediato el propósito de la canción de Drake.²²² El oyente promedio de *Pound Cake* entendería las partes muestreadas de JSR como una declaración de que, independientemente de cómo se hizo una canción o cómo uno podría clasificarla, “solo la música real va a durar”.²²³ Debido a que este propósito es diferente del propósito de Smith al crear la pista original, el uso de los demandados es transformador y este factor lo distingue de la obra original, al hacer que no infrinja los derechos de autor de Smith.²²⁴

Por otro lado, en *Syrus v. Bennett*,²²⁵ Charles A. Syrus (en adelante, “Syrus”) escribió una canción para el equipo estadounidense de baloncesto profesional *Oklahoma City Thunder* y le entregó copia de la canción a la oficina del alcalde de la ciudad de Oklahoma, a un entrenador y a la animadora principal del equipo.²²⁶ Para este momento, Syrus ya había registrado la canción, así que tenía derechos de autor sobre ella.²²⁷ Posteriormente, durante los juegos del equipo, se comenza-

²¹⁶ *Id.* en la pág. 747.

²¹⁷ *Id.* en la pág. 750 (traducción suplida).

²¹⁸ *Id.* (traducción suplida).

²¹⁹ *Id.* (traducción suplida).

²²⁰ *Id.*

²²¹ *Id.*

²²² *Id.*

²²³ *Id.* (traducción suplida).

²²⁴ *Id.* en las págs. 750-51.

²²⁵ *Syrus v. Bennett*, 455 F. App'x 806, 807 (10th Cir. 2011).

²²⁶ *Id.* en la pág. 807.

²²⁷ *Id.*

ron a utilizar frases como “*Thunder Up*”, “*Go Thunder*” y “*Let’s Go Thunder*” para animar dichos juegos.²²⁸ Además, se utilizaron las frases en publicidad y en carteles que fueron exhibidos en el estadio local del equipo.²²⁹ Cuando Syrus advino en conocimiento de esto, alegó que habían violado sus derechos de autor porque las frases habían sido tomadas de la letra de su canción.²³⁰

En este caso, el Tribunal de Apelaciones de los Estados Unidos para el Décimo Circuito discutió que la protección de derechos de autor se extiende solo a las obras que “son el fruto del trabajo intelectual”.²³¹ A esto añadió que “las palabras y frases cortas generalmente no califican para la protección de los derechos de autor”.²³² Aunque el tribunal reconoció que los tratadistas Melville B. Nimmer y David Nimmer han sugerido que “una frase corta puede exigir protección de derechos de autor si exhibe suficiente creatividad”,²³³ el tribunal opinó que las frases de la canción de Syrus objeto de esta controversia, no reflejan la creatividad mínima requerida para la protección de los derechos de autor.²³⁴ Además, según el tribunal, las frases son simplemente variaciones predecibles utilizadas en los deportes, combinados con el nombre del equipo.²³⁵

A pesar de que Syrus obtuvo un registro de derechos de autor para su canción, el tribunal discutió que un certificado de registro no crea una presunción irrefutable de validez de los derechos de autor.²³⁶ Cuando existe dicho certificado, el acusado tiene la carga de superar la presunción de validez de derecho de autor.²³⁷ Si un acusado impugna la validez de un derecho de autor, “está permitido que el propio tribunal de distrito considere cómo se aplica la ley de derechos de autor a los artículos en cuestión”.²³⁸ En este caso, el tribunal determinó que Syrus no tiene un derecho de autor válido en las frases “*Go Thunder*” o “*Let’s Go Thunder*”, por carecer de originalidad.²³⁹

En *Bridgeport Music, Inc. v. UMG Recordings, Inc.*²⁴⁰ surgió que, en el año 1982, David Spradley, Garry Shider y George Clinton crearon y grabaron en un

²²⁸ *Id.*

²²⁹ *Id.*

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Id.* en la pág. 809 (traducción suplida).

²³² *Id.* (traducción suplida).

²³³ *Id.* (traducción suplida).

²³⁴ *Id.*

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Id.* (citando a *Carol Barnhart Inc. v. Econ. Cover Corp.*, 773 F.2d 411, 414 (2d Cir.1985)).

²³⁷ *Syrus*, 455 F. App’x en la pág. 809.

²³⁸ *Id.* (citas omitidas) (traducción suplida).

²³⁹ *Syrus*, 455 F. App’x en la pág. 810.

²⁴⁰ *Bridgeport Music, Inc. v. UMG Recordings, Inc.*, 585 F.3d 267 (6th Cir. 2009).

estudio de grabación la canción *Atomic Dog*. De los hechos del caso se desprende que la canción se compuso de manera espontánea. David Spradley grabó las pistas iniciales y George Clinton grabó la letra de la canción.²⁴¹ Posteriormente, en ese mismo año, *Atomic Dog* fue lanzada en el álbum *Computer Games* emitido por *Capitol Records*, quienes retuvieron los derechos de autor de la grabación de sonido del álbum.²⁴² Por otra parte, Bridgeport obtuvo por transferencia de David Spradley, Garry Shider y George Clinton los derechos sobre la composición de la canción.²⁴³

En 1998 A&M Records cambió su nombre a UMG y lanzó el álbum *All Work, No Play* del grupo de rap *Public Announcement*.²⁴⁴ Entre las canciones del álbum estaba una de nombre *D.O.G. in Me*, compuesta por el compositor Felony Davis.²⁴⁵ Cuando salió el álbum al mercado, Bridgeport se dio cuenta de que en *D.O.G. in Me* se utilizaron elementos de *Atomic Dog* sin permiso, por lo que se puso en contacto con UMG y les solicitó que entraran en una licencia o acuerdo.²⁴⁶ En la alternativa, Bridgeport solicitó que UMG detuviera la distribución del álbum y de la canción.²⁴⁷ UMG no contestó la petición de Bridgeport, por lo que este último, como propietario de los derechos de autor de la canción *Atomic Dog*, entabló una demanda por infracción de derechos de autor.²⁴⁸

Una vez celebrado el juicio, expertos en música testificaron que, *Atomic Dog* se considerara “un himno de la era del *funk*, una de las piezas más famosas de toda esa época y una de las canciones más famosas de todo el repertorio de *funk* y *R&B*”.²⁴⁹ Además, se dijo que *Atomic Dog* y otras obras de George Clinton han influido en muchos artistas contemporáneos de rap y hip hop, como Dr. Dre, Ice Cube, Snoop Dogg y Coolio.²⁵⁰ De forma semejante, se estableció que *Atomic Dog* se encuentra entre las obras más populares muestreadas por artistas de rap y hip hop, y que el estribillo de *Bow Wow* mencionado en la canción, es una de las partes más memorables de *Atomic Dog*.²⁵¹

²⁴¹ *Id.* en las págs. 272-73.

²⁴² *Id.* en la pág. 273.

²⁴³ *Id.*

²⁴⁴ *Id.*

²⁴⁵ *Id.*

²⁴⁶ *Id.*

²⁴⁷ *Id.*

²⁴⁸ *Id.*

²⁴⁹ *Id.* (traducción suplida).

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ *Id.*

Aquí, el Tribunal de Apelaciones de los Estados Unidos para el Sexto Circuito evaluó si el demandante era propietario de la obra protegida por derechos de autor, si el acusado la copió y si de haberla copiado, se copiaron elementos de la obra que son originales.²⁵² Según discutimos anteriormente, para que se considere original, un elemento debe ser una creación independiente de su autor e implicar al menos un mínimo de creatividad.²⁵³ Análogamente, para establecer que se ha copiado un trabajo, el demandante debe presentar evidencia directa de la copia del demandado o probarlo indirectamente al mostrar que el demandado tuvo acceso al trabajo del demandante y que existe una similitud sustancial entre éste y el trabajo del demandado.²⁵⁴ No obstante, si no se puede probar el acceso por parte del demandado, un demandante puede prevalecer al mostrar un alto grado de similitud entre su obra y la del demandado.²⁵⁵ Aunque sea un elemento relativamente pequeño, si es cualitativamente importante o crucial, puede decirse que estamos ante una similitud sustancial.²⁵⁶

En este caso, el testimonio de los expertos en música presentados en el juicio fue suficiente para concluir que el uso por parte de George Clinton de los elementos en disputa en *Atomic Dog* cumplía con el estándar mínimo que se requiere para que una obra sea original.²⁵⁷ Además, se determinó que los elementos copiados no constituían simplemente una idea abstracta, ya que, en la composición de Clinton, la palabra *dog* constituía una “melodía de una palabra utilizada como puntuación musical a intervalos en la nota tónica de la canción y porque el sonido del jadeo seguía el ritmo de la canción”.²⁵⁸ El testimonio de David Spradley, co-creador de *Atomic Dog*, también demostró que George Clinton ejerció cierto grado de control creativo sobre el jadeo al instruir a los intérpretes para que creara cierto ritmo.²⁵⁹ Por esto, se determinó que los derechos de autor sobre la canción *Atomic Dog* en efecto fueron infringidos.²⁶⁰ Ya evaluamos cómo funciona la Ley de Copyrights en los Estados Unidos. Ahora estudiemos cómo se aplica esta Ley en Puerto Rico.

²⁵² *Id.* en la pág. 274.

²⁵³ *Id.*

²⁵⁴ *Id.* (citando a *Ellis v. Diffie*, 177 F.3d 503, 506 (6th Cir. 1999)).

²⁵⁵ *Bridgeport Music, Inc.*, 585 F.3d en la pág. 274.

²⁵⁶ *Id.* en la pág. 275.

²⁵⁷ *Id.* en las págs. 275-76.

²⁵⁸ *Id.* (traducción suplida).

²⁵⁹ *Id.*

²⁶⁰ *Id.*

VI. Aplicación de la Ley de Copyright en Puerto Rico

En Puerto Rico, antes de la Guerra Hispanoamericana, los derechos de autor derivaban de diversas fuentes como el Código Civil Español, la Ley sobre Propiedad Intelectual de 1879, su Reglamento y tratados.²⁶¹ Después de la guerra y el cambio de soberanía, el Art. XIII del Tratado de Paris y el Art. II de la Ley Foraker, Ley de 12 de abril de 1900, continuaron con la protección de los derechos de propiedad literaria, artística e industrial del Código Español por unos años adicionales.²⁶² En específico, el Art. 8 de la Ley Foraker estableció que:

Las leyes y ordenanzas de Puerto Rico actualmente en vigor, continuarán vigentes, excepto en los casos en que sean alteradas o modificadas por la presente; o hayan sido alteradas o modificadas por órdenes militares y decretos vigentes cuando esta Ley entre a regir, y en todo aquello en que las mismas no resulten incompatibles, o en conflicto con las leyes estatutarias de los Estados Unidos no inaplicables localmente, o con las presentes disposiciones, hasta que sean alteradas, enmendadas o revocadas por la autoridad legislativa creada por la presente para puerto Rico, o por una ley del Congreso de los Estados Unidos.²⁶³

De otra parte, el Art. 37 de la Ley de Relaciones Federales permite al gobierno de Puerto Rico legislar sobre la materia de Propiedad Intelectual.²⁶⁴ A su vez, el Art. 9 de la ley expresa que las leyes estatutarias de los Estados Unidos que no sean localmente inaplicables, salvo lo que en contrario se dispusiere en la presente, tendrán el mismo efecto y validez en Puerto Rico que en los Estados Unidos.²⁶⁵ Por lo tanto, la ley federal sobre derechos de autor aplica en Puerto Rico. Tanto es así que, el TSEU expresó que “la cláusula de la Constitución que le concede la facultad al Congreso para reservar derechos de autor no dispone que dicho poder es de la exclusiva competencia del Congreso. Ni tampoco provee la Constitución expresamente que dicho poder no se ejercerá por los estados”.²⁶⁶

²⁶¹ Reynal v. Tribunal Superior, 102 DPR 260, 262 (1974).

²⁶² *Id.*

²⁶³ *Id.*

²⁶⁴ Ley de Relaciones Federales, Pub. L. 81-600 (1950).

²⁶⁵ Puerto Rico, Constitutional Government 64 Stat. 319 (1950).

²⁶⁶ *Reynal*, 102 DPR en la pág. 265.

Debemos mencionar, además, que en Puerto Rico los derechos de autor están protegidos por la ley federal y, a su vez, por la *Ley de Propiedad Intelectual de Puerto Rico* y por la *Ley de Derechos Morales de Puerto Rico*.²⁶⁷ La Ley de Copyright en su sección 301(b) describe los parámetros que permiten la protección paralela de derechos de autor entre la ley federal y la ley estatal. Dicha sección expresa lo siguiente:

- (b) *Nothing in this title annuls or limits any rights or remedies under the common law or statutes of any State with respect to—*
- (1) *subject matter that does not come within the subject matter of copyright as specified by sections 102 and 103 [17 USCS §§ 102 and 103], including works of authorship not fixed in any tangible medium of expression; or*
 - (2) *any cause of action arising from undertakings commenced before January 1, 1978;*
 - (3) *activities violating legal or equitable rights that are not equivalent to any of the exclusive rights within the general scope of copyright as specified by section 106 [17 USCS § 106]; or*
 - (4) *State and local landmarks, historic preservation, zoning, or building codes, relating to architectural works protected under section 102(a)(8) [17 USCS § 102(a)(8)].*²⁶⁸

En Puerto Rico la propiedad intelectual o los derechos de autor están formados por el derecho moral, que protege el vínculo personal del autor y su obra y el derecho patrimonial que consiste en el monopolio de la explotación de la obra.²⁶⁹ Por lo tanto, a través de la doctrina de *campo ocupado*, que nace con la Constitución de los Estados Unidos, se dispone que la ley federal tendrá supremacía sobre las leyes estatales.²⁷⁰

La doctrina de *campo ocupado* se desarrolló con el propósito de evitar conflictos regulatorios entre dos gobiernos y de esa forma se fomentó una política uniforme entre ambas.²⁷¹ Se entiende que existe jurisdicción exclusiva del go-

²⁶⁷ Ley de Derechos Morales de Autor de Puerto Rico, Ley Núm. 55 de 9 de marzo de 2012, 31 LPRA § 1401j.

²⁶⁸ 17 U.S.C. § 301(b).

²⁶⁹ Cotto Morales v. Ríos, 140 DPR 604, 612 (1996).

²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ Mun. de Penuelas v. Ecosystems, Inc., 197 DPR 5, 14 (2016).

bierno federal sobre los asuntos de derecho federal en aquellas instancias en las que (1) el Congreso así lo ha dispuesto expresamente, o (2) con la clara intención de la ley de privar de jurisdicción a los tribunales estatales sobre un asunto federal.²⁷² Es importante mencionar que no se presume que la legislación federal sustituye la estatal por el solo hecho de que el Congreso reglamente una área limitada.²⁷³ Es por esto que, ausente una prohibición específica a esos efectos, la legislación local que complementa a la ley federal es válida, siempre y cuando la primera no esté sustancialmente en conflicto con la segunda.²⁷⁴ A través de la jurisprudencia se ha establecido que la delegación de poderes que el Congreso aprobó en la Ley de Copyright no es exclusiva y, por lo tanto, se pueden dar condiciones para que ambas puedan coexistir sobre este tema.²⁷⁵

A. Los derechos morales protegidos en Puerto Rico

Los derechos morales están especialmente protegidos por legislación estatal. En específico la Ley Núm. 55 de 2012, *Ley de Derechos Morales de Autor*, reconoce los derechos de los autores como exclusivos de estos.²⁷⁶ Además de proteger a los autores de su beneficio propio, también le brinda protección a la sociedad por la contribución social y cultural que, a través de los años, ha recibido la propiedad intelectual.²⁷⁷ El Art. 2 de la *Ley de Derechos Morales* define los derechos morales de la siguiente forma:

b) Derechos morales — Son derechos exclusivos de un autor sobre su obra que existen por virtud de la relación personalísima entre el autor y su obra. Surgen al momento en que el autor fija la obra original en un medio tangible de expresión. Incluyen los siguientes derechos:

- i. de atribución – al reconocimiento de su condición de autor sobre su obra que existen en virtud de la relación personalísima entre el autor y su obra;
- ii. de retracto – renunciar a la autoría cuando ya la obra no coincida con sus convicciones intelectuales o morales;
- iii. integridad

²⁷² *Id.*

²⁷³ Pueblo v. Cardona Soto, KLAN201001820, en la pág. *9 (29 de junio de 2012).

²⁷⁴ *Id.*

²⁷⁵ *Id.*

²⁷⁶ Sucn. Rosado v. Acevedo Marrero, 196 DPR 884, 898 (2016).

²⁷⁷ *Id.*

1. al impedir la mutilación, deformación o alteración de la misma, resultando en un menoscabo de sus legítimos intereses o reputación;
2. impedir la presentación pública o distribución de una obra mutilada, deformada o alterada que resulte en menoscabo de sus legítimos intereses o su reputación; e
3. impedir la destrucción culposa o negligente de un original o de un ejemplar único de la obra.²⁷⁸

El derecho moral es personal, contrario al derecho patrimonial que es estatutario.²⁷⁹ Como derecho de la personalidad, el derecho moral es absoluto, no evaluable en dinero, inalienable, intransmisible e imprescriptible.²⁸⁰ De igual manera, el derecho moral debe ser inalienable e imprescriptible sin que lo limite la extinción de los derechos patrimoniales.²⁸¹ Este subsistirá después de la muerte del autor, por respeto a su memoria y por razón de cultura.²⁸² En el derecho civil, tradicionalmente se ha clasificado el derecho moral del autor como un derecho personalísimo, junto a otros derechos, tales como el derecho a la vida, a la libertad e integridad física, el derecho al honor, a la imagen.²⁸³ El derecho moral nace con la obra misma, al momento en que el autor la fija en un medio tangible.²⁸⁴ Es importante mencionar que la violación a los derechos morales faculta al autor o sus derechos habitantes a solicitar interdictos temporales o permanentes para vindicar sus derechos, al resarcimiento de los daños y a obtener indemnización económica.²⁸⁵

B. Los derechos morales en la música

En Puerto Rico la *Ley de Derechos Morales* establece que la inscripción de la obra es estrictamente voluntaria y su inscripción sirve tan solo para publicidad y establecer una presunción *prima facie* de autoría.²⁸⁶ Este asunto fue actualizado

²⁷⁸ Ley de Derechos Morales de Autor de Puerto Rico, Ley Núm. 55 de 9 de marzo de 2012, 31 LPRA § 1401j(b).

²⁷⁹ SALAZAR, *supra* nota 22, en la pág. 323.

²⁸⁰ *Id.* en la pág. 324.

²⁸¹ *Id.* en la pág. 18.

²⁸² *Id.* en la pág. 18.

²⁸³ Sucn. Rosado v. Acevedo Marrero, 196 DPR 884, 899 (2016).

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ Mulero García v. Hernández Rodríguez, KLAN201401578, en la pág. *5 (30 de abril de 2015).

²⁸⁶ SALAZAR *supra* nota 22, en la págs. 365-66.

en la ley, ya que en la ley anterior era requisito el registro de la obra para poder reclamar daños por violación a los derechos de autor.²⁸⁷ En específico, el Art. 13 de la *Ley de Derechos Morales* expresa que:

Los derechos morales existen independientemente de su registro. El autor de una obra podrá inscribir voluntariamente la misma en el Registro de la Propiedad Intelectual. La publicidad será exclusivamente con fines declarativos y no será requisito el registro de una obra para poder ejercer y hacer valer los derechos morales. El registro de la obra constituirá evidencia prima facie de la validez de los derechos morales del autor y de las circunstancias descritas en el certificado de registro en cualquier litigio en el que los referidos derechos sean objeto de controversia. El registro de la obra permitirá la opción de reclamar derechos estatutarios en caso de una violación de los derechos morales.²⁸⁸

Por su parte, el Art. 11 ofrece los remedios que pueden tener los autores que reclamen una violación a su derecho de autor. En el caso de una obra registrada y que la violación al derecho moral esté dirigida a un beneficio mercantil o económico, el autor puede solicitar al tribunal una compensación por una cuantía no menor de setecientos cincuenta dólares (\$750.00) ni mayor de veinte mil dólares (\$20,000).²⁸⁹

Ahora bien, las obras musicales y los escritos, como la letra de las canciones, pueden estar protegidas por la *Ley de Derechos Morales*. El Art. 18 de dicha ley establece que podrán solicitar su inscripción al Registro de la Propiedad Intelectual el autor de cualquier obra, según definida por la ley, que tenga cualquier interés de autoría o propiedad una o más personas naturales o jurídicas.²⁹⁰ La ley define el término *obra* como una “creación original literaria, musical, visual, dramática o de las artes interpretativas, artística, o de cualquier otro tipo de las que se producen con la inteligencia y que sea creativa, expresada en un medio tangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro”.²⁹¹ Por lo tanto, según la *Ley de Derechos Morales*, sí pueden estar protegidas las canciones o las letras de las canciones. De esa forma, según sea necesario, el autor con derecho a las letras

²⁸⁷ Mulero García v. Hernández Rodríguez, KLAN201401578, en la pág. *5 (30 de abril de 2015).

²⁸⁸ Ley de Derechos Morales de Autor de Puerto Rico, Ley Núm. 55 de 9 de marzo de 2012, 31 L.P.R.A. § 1401u.

²⁸⁹ *Id.* § 1401s.

²⁹⁰ *Id.* § 1401z.

²⁹¹ *Id.* § 1401j(d).

de una canción podrá reivindicar su derecho en contra de personas que tengan la intención de infringir su derecho.

VII. La protección internacional de los derechos de autor

Desde el siglo pasado se han producido un sinnúmero de iniciativas internacionales con el propósito de regular los derechos de autor, las cuales en muchos casos desembocaron en tratados internacionales que aún rigen hoy en día. No obstante, la realidad es que no existe un derecho de autor internacional que proteja las obras de un autor en cada rincón del globo, mucho menos de forma automática. Cada país regula los ámbitos de derechos de autor en su territorio y qué ocurre de suceder una infracción. Pero esto no significa que toda obra creativa queda desprovista de protección internacional. La mayoría de los países ofrecen algún ámbito de protección a las obras creativas extranjeras, el cual ha sido refinado gracias a los convenios y tratados internacionales sobre derechos de autor.

La protección de derechos de autor en los Estados Unidos existe desde 1790, con el primer *Copyright Act*.²⁹² Sin embargo, este no otorgaba protección a las obras extranjeras y, por lo tanto, los autores estadounidenses tampoco la recibían en recíproco. No fue hasta 1891 que el Congreso promulgó el *Chance Act*, el cual disponía que, si los autores estadounidenses recibían protección en el extranjero, en los Estados Unidos se les protegería la obra extranjera de los ciudadanos de esos países de forma recíproca.²⁹³

Mientras comenzó la ola de la propiedad intelectual en los Estados Unidos para el año 1950, el Congreso se percató que necesitaba ofrecerles más protección internacional a sus autores, pero el *Copyright Act* de 1909 no era compatible con la ya creada Convención de Berna, por lo que impulsó la firma de la Convención Universal sobre Derecho de Autor (*UCC*, por sus siglas en inglés).²⁹⁴ Esto dio paso a un hecho de singular trascendencia en el campo del derecho de autor.²⁹⁵ También denominada Convención de Ginebra, ya que fue elaborada y firmada en esta ciudad suiza el 6 de septiembre de 1952, la UCC es el resultado de siete (7) años de preparación, y una fuerte presión de los Estados Unidos.²⁹⁶ La UCC entró en vigor en los Estados Unidos el 16 de septiembre de 1955. Se realizó una

²⁹² Binyomin Kaplan, *Determining Ownership of Foreign Copyright: A Three-Tier Proposal*, 21 *Cardozo L. Rev.* 2045, 2050 (2000).

²⁹³ *Id.* en las págs. 2050-51.

²⁹⁴ Marshall Leaffer, *International Copyright from an American Perspective*, 43 *Ark. L. Rev.* 373, 375 (1990).

²⁹⁵ *Id.*

²⁹⁶ *Id.* en la pág. 376.

revisión en París en 1971 y entró en vigor en 1974. La UCC es administrada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (“UNESCO”, por sus siglas en inglés).²⁹⁷

Las principales características de la UCC pueden resumirse en los siguientes puntos. Primero, los países participantes deben brindar una protección adecuada y efectiva de los derechos de autor.²⁹⁸ Segundo, las obras publicadas por ciudadanos de los países miembros reciben reciprocidad de protección.²⁹⁹ Tercero, simplifica las formalidades requeridas para la protección efectiva del derecho de autor, tales como notificación, registro y fabricación, que pueden ser parte de la ley de derechos de autor de un país contratante, que se sustituyen por el uso del símbolo © acompañado del nombre del titular del derecho de autor y de la indicación del año de la primera publicación, en todas las copias de la obra, colocados de tal manera y ubicación que den un aviso razonable de la reclamación de derechos de autor.³⁰⁰ Sin embargo, los países retienen la prerrogativa de requerir formalidades adicionales. Por lo tanto, esta disposición no excusa las formalidades para las obras que son publicadas por primera vez en los Estados Unidos por un ciudadano estadounidense o un ciudadano extranjero. Además, una obra publicada por primera vez en el extranjero por un ciudadano de los Estados Unidos siempre estaba sujeta a las formalidades previstas en la legislación de los Estados Unidos para recibir la protección en los Estados Unidos.³⁰¹ Cuarto, los países miembros deben otorgar un período mínimo de derechos de autor de veinticinco (25) años a partir de la publicación o la vida del autor más veinticinco (25) años.³⁰² En quinto lugar, incorpora varias disposiciones especiales relativas al derecho de traducción.³⁰³

Con el *Copyright Act* de 1976, los Estados Unidos se acercaba más a adoptar la regulación internacional más conocida y aceptada en el mundo, el Convenio de Berna, con ciento setenta y nueve (179) países incorporados.³⁰⁴ Establecido en 1886, los miembros de la Unión de Berna lo utilizaron como marco para sus leyes nacionales y para, de forma recíproca, conseguir y otorgar protección de derechos de autor en el ámbito internacional.³⁰⁵ Para que fuesen protegidos los

²⁹⁷ *Id.* en la pág. 377.

²⁹⁸ *Id.*

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ *Id.*

³⁰¹ *Id.* en la pág. 378.

³⁰² *Id.*

³⁰³ *Id.*

³⁰⁴ OMPI, *Partes Contratantes Convenio de Berna*, https://wipolex.wipo.int/es/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=15 (última visita 15 de abril de 2021).

³⁰⁵ *Golan v. Holder*, 565 U.S. 302, 306-07 (2012).

derechos de los autores sobre sus obras literarias, los países a los que aplica el Convenio de Berna deben estar constituidos en Unión.³⁰⁶ Estados Unidos no participó de la redacción del Convenio y no firmó su adhesión hasta 1988, la cual fue ratificada y puesta en vigor el 1 de marzo de 1989, a través del *Berne Convention Implementation Act*, el cual introdujo el lenguaje y los cambios necesarios a la legislación estadounidense para poder participar del Convenio de Berna.³⁰⁷ Las producciones que están protegidas por el Convenio de Berna se hayan en el campo de la literatura, la ciencia y el arte, cualquiera que sea el modo o formas de expresión.³⁰⁸ Para que se activen las protecciones del Convenio de Berna, el origen nacional del autor debe ser de uno de los países de la Unión y la obra se debe haber publicado por primera vez en algún país de la Unión.³⁰⁹ El Convenio le concede a un autor protección a su obra durante toda su vida y por cincuenta (50) años adicionales, después de su muerte.³¹⁰

Los derechos de autor que se originan en los Estados Unidos deben registrarse antes de que el propietario pueda demandar por violación de sus derechos de autor.³¹¹ Sin embargo, el Convenio de Berna no requiere que el titular extranjero de un derecho de autor se registre en los Estados Unidos antes de solicitar compensación tras la infracción de sus derechos de autor por obras originadas en países extranjeros miembros de la Unión.³¹²

Así las cosas, para que se configure la infracción de derechos de autor, el demandante debe primero demostrar que es el titular de un derecho de autor válido.³¹³ Generalmente, para establecer si se tiene o no derechos de autor, se debe acudir a la legislación del país de origen.³¹⁴ La controversia de si una parte tiene o no la propiedad de los derechos de autor en la nación extranjera de origen está generalmente establecida por las leyes de esa nación, debido a que esa jurisdic-

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ John A. Rothchild, *How the United States Stopped Being a Pirate Nation and Learned to Love International Copyright*, 39 *Pace L. Rev.* 361, 446-447 (2018).

³⁰⁸ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, art. 2, 9 de septiembre de 1886, enmendado el 28 de septiembre de 1979, <https://wipo.lex.wipo.int/es/text/283694> (última visita 15 de abril de 2021).

³⁰⁹ *Hamdad Tr. v. Ajit Newspaper Advert., Mktg. & Communs., Inc.*, 503 F. Supp. 2d 577, 584 (E.D.N.Y. 2007).

³¹⁰ *Golan*, 565 U.S. en la pág. 308.

³¹¹ *Well-Made Toy Mfg. Corp. v. Goffa Int'l Corp.*, 354 F.3d 112, 115 (2d Cir. 2003).

³¹² *José Armando Bermúdez & Co. v. Bermudez Int'l, Inc.*, 99 Civ. 9346 (AGS), 2000 U.S. Dist. LEXIS 12354, en la pág. *34-35 (S.D.N.Y. Aug. 28, 2000).

³¹³ *Island Software and Computer Service, Inc. v. Microsoft Corp.*, 413 F.3d 257, 260 (2d Cir. 2005); *Fonar Corp v. Domenick*, 105 F.3d 99, 103-04 (2d Cir. 1997).

³¹⁴ *Itar-Tass Russian News Agency v. Russian Kurier, Inc.*, 153 F.3d 82, 89-92 (2d Cir. 1998).

ción sería la que tendría la relación más significativa.³¹⁵ Pero, la protección que se ofrece en los Estados Unidos de obras extranjeras estará regida por lo dispuesto en las leyes estadounidenses.³¹⁶

En abril de 1994 Estados Unidos firmó el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights* o *TRIPS*, por sus siglas en inglés) como parte de la Ronda Uruguay del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio.³¹⁷ Este acuerdo marcó el comienzo de una nueva era de relaciones internacionales de derechos de autor. La materia de controversia en los Estados Unidos fue, entre otras cosas, que TRIPS exigía que los países miembros cumplieran con el Art. 18 del Convenio de Berna, el cual exige la restauración de los derechos de autor de determinadas obras extranjeras que anteriormente eran de dominio público, pero permite que cada nación miembro decida cómo implementar este requisito.³¹⁸ Aquellas obras que habían perdido la protección debido a que un autor no cumplió con las formalidades de registro, notificación o renovación tenían que recuperar los derechos de autor.³¹⁹

De conformidad con TRIPS, el Congreso promulgó el *Uruguay Round Agreements Act* (*URAA*, por sus siglas en inglés).³²⁰ Con la esperanza de que otros países confirieran las mismas protecciones a los autores estadounidenses, la controversial sección 514 de URAA restauró la protección de los derechos de autor a las obras extranjeras que habían pasado a formar parte del dominio público por alguna de las siguientes razones: (1) Incumplimiento de las formalidades de registro; (2) Falta de protección de la materia para grabaciones de sonido, o (3) Falta de protección en su país de origen.³²¹ Con la implementación de URAA, las obras comenzarían a recibir la protección que hubieran disfrutado si los Estados Unidos hubiera mantenido relaciones de derechos de autor con el país del autor o eliminado formalidades incompatibles con Berna.³²² Es decir, que aquellas obras que habían estado en el dominio público hasta entonces comenzaban a estar protegidas.³²³

³¹⁵ *Id.*

³¹⁶ *Id.*

³¹⁷ Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, 15 de abril de 1994, Anejo 1C, 1869 U.N.T.S. 299, 33 I.L.M. 1197 (1994).

³¹⁸ CONVENIO DE BERNA PARA LA PROTECCIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS Y ARTÍSTICAS, *supra* nota 308, art. 18.

³¹⁹ *Golan*, 565 U.S. en la pág. 310.

³²⁰ *Id.* en las págs. 312-13.

³²¹ *Id.* en las págs. 314-15.

³²² *Id.*

³²³ *Id.*

Dieciocho (18) años más tarde, la controversia llegó a las puertas del TSEU con *Goland v. Holder*. Los demandantes fueron directores de orquesta, músicos, editores y otras personas que anteriormente disfrutaban de acceso gratuito a las obras que la sección 514 les restauró protección.³²⁴ Sostuvieron que la aprobación de dicha sección era inconstitucional.³²⁵ En la opinión escrita por la honorable jueza Ruth Bader Ginsburg, el TSEU consignó que la sección 514 era válida y equiparaba los derechos de autor en los Estados Unidos con los tratados internacionales:

*Before we joined Berne, domestic works and some foreign works were protected under U.S. statutes and bilateral international agreements, while other foreign works were available at an artificially low (because royalty-free) cost. By fully implementing Berne, Congress ensured that most works, whether foreign or domestic, would be governed by the same legal regime. The phenomenon to which Congress responded is not new: Distortions of the same order occurred with greater frequency--and to the detriment of both foreign and domestic authors--when, before 1891, foreign works were excluded entirely from U.S. copyright protection. [...] Section 514 continued the trend toward a harmonized copyright regime by placing foreign works in the position they would have occupied if the current regime had been in effect when those works were created and first published. Authors once deprived of protection are spared the continuing effects of that initial deprivation; §514 gives them nothing more than the benefit of their labors during whatever time remains before the normal copyright term expires.*³²⁶

Ahora bien, si la obra no puede protegerse por tratados internacionales, la protección podría estar disponible en otros países en virtud de acuerdos bilaterales entre los países o bajo cláusulas específicas de las leyes nacionales de cada país.³²⁷ Cuando se busca la protección de derechos de autor en el ámbito internacional, es importante que se investigue sobre los requisitos y garantías disponibles en cada país antes de publicar, ya que hay algunos países que

³²⁴ *Id.* en las págs. 307-08.

³²⁵ *Id.*

³²⁶ *Id.* en las págs. 333-34.

³²⁷ U.S. Copyright Office, *Protección Internacional del Derecho de Autor*, <https://www.copyright.gov/fls/espanol/fl100e.pdf> (última visita 18 de abril de 2021).

ofrecen poca o ninguna protección a los derechos de un autor extranjero.³²⁸ A continuación, veamos un caso particular de una marca global.

VIII. Compositor consigue lo que quería: crédito por su obra

Una marca mundial como *Coca-Cola* necesitaba agenciarse de un himno global en la Fiesta del Fútbol más grande del mundo. Por eso, la canción *Wavin' Flag* fue grabada en versiones bilingües con otros diez (10) idiomas, las cuales incluían la versión en español, con David Bisbal.³²⁹ En *Vergara Hermosilla v. Coca-Cola Co.*, Rafael Vergara Hermosilla, compositor y ciudadano mexicano, fue contratado por Coca-Cola, por medio de *Universal Music*, para traducir la letra y re-mezclar la voz de Bisbal en una nueva versión dirigida al mercado hispanohablante de la canción *Wavin' Flag*,³³⁰ sobre la cual Coca-Cola se había asegurado todos los derechos.³³¹ La canción remezclada iba a ser utilizada por Coca-Cola durante la Copa Mundial de Fútbol de 2010.³³² Anteriormente, Coca-Cola usó la canción en otras promociones y ofreció la canción como descarga.³³³

Antes de que Coca-Cola pagara la factura de Vergara por su trabajo, solicitó que firmara un documento que indicara que todo el trabajo realizado era trabajo por encargo (*work-for-hire*).³³⁴ Incapaz de llegar a un acuerdo sobre si Vergara sería acreditado como adaptador y productor, Vergara revocó la oferta y demandó por infracción de derechos de autor.³³⁵ Vergara solicitó daños y un interdicto preliminar para que Coca-Cola dejara de utilizar su composición en publicidad o cualquier otro método de venta, distribución o explotación comercial.³³⁶ El Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito Sur de Florida (en adelante, “Tribunal de Distrito de Florida”) determinó que Vergara, aunque no había registrado sus derechos de autor en los Estados Unidos, tenía un derecho de autor válido en México sin registro y derechos exigibles a través de la UCC y el Convenio de Berna.³³⁷ A tales efectos, el Tribunal de Distrito de Florida expresó:

³²⁸ *Id.*

³²⁹ “Wavin Flag -- Coca-Cola Celebration Mix” Artist Collaborations By Market, https://web.archive.org/web/20110930093916/http://www.thecoca-colacompany.com/presscenter/fifa2010_knaan_factsheet.pdf (última visita 21 de abril de 2021).

³³⁰ K'naan & David Bisbal Wavin' Flag Video (Spanglish), YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=XYMfjyByG14> (última visita 21 de abril de 2021).

³³¹ *Vergara Hermosilla v. The Coca-Cola Co.*, 717 F.Supp.2d 1297, 1299 (S.D.Fla. 2010).

³³² *Id.*

³³³ *Id.* en la pág. 1300.

³³⁴ *Id.*

³³⁵ *Id.*

³³⁶ *Id.* en la pág. 1301.

³³⁷ *Id.* en la pág. 1302.

Under Mexican copyright law, copyright protection immediately attaches when an original work is created by a composer and incorporated into a tangible medium, e.g. MP3 or CD, by means of which the original work can then be published. The composer of the work may thereafter enforce the copyright by means of a civil or criminal action.

Mexican Copyright law does not require registration of the original work prior to an author instituting an action to enforce his or her copyright protection. Copyright registration under Mexican law is simply a public declaration of ownership.

[...]

Vergara's Mexican copyright then became enforceable in the United States no later than when his lyrics were published in Mexico. Under Section 104(b)(2) of the Copyright Act, works first published in foreign countries are protected in the United States if the foreign country, "on the date of first publication, is a treaty party." 17 U.S.C. § 104(b). Mexico is a "treaty party" to numerous Copyright treaties with the United States, including the Universal Copyright Convention and the Berne Convention.³³⁸

El Tribunal de Distrito de Florida señaló luego que, si bien una licencia no exclusiva puede estar implícita cuando una parte crea una obra para otra parte y luego entrega la obra para su uso, Vergara claramente revocó dicha licencia al presentar la demanda.³³⁹ Coca-Cola presentó como una de sus defensas que Vergara solo había solicitado el registro de sus derechos de autor en los Estados Unidos, pero que todavía no había sido otorgado.³⁴⁰ La defensa de Coca-Cola careció de méritos.³⁴¹ Sin embargo, el Tribunal de Distrito de Florida reconoció que el registro no es requisito bajo las leyes mexicanas, por lo que tampoco lo sería en los Estados Unidos, a menos que busque compensación por daños y honorarios de abogados.³⁴²

El Tribunal de Distrito de Florida determinó que Vergara demostró exitosamente que estaba en peligro de sufrir daños irreparables.³⁴³ “[T]he lyrics are designed for a song relating to the World Cup, as soon as the World Cup ends it will

³³⁸ *Id.* en las págs. 1302-03.

³³⁹ *Id.* en la pág. 1303.

³⁴⁰ *Id.* en la pág. 1304.

³⁴¹ *Id.* en la pág. 1303.

³⁴² *Id.*

³⁴³ *Id.* en la pág. 1306.

be difficult, if not impossible, to recapture the goodwill and exposure lost during the World Cup period."³⁴⁴

Coca-Cola evidenció que, una paralización a esas alturas, les costaría más de quince millones de dólares (\$15,000,000).³⁴⁵ Por medio de un balance de intereses, el Tribunal de Distrito de Florida determinó que, si bien el daño potencial a Coca-Cola era mayor que el daño a Vergara, no se presentó evidencia de que Coca-Cola se vería perjudicada al acreditar a Vergara como el adaptador cada vez que se acredita al autor de la letra original.³⁴⁶ Por lo tanto, el Tribunal de Distrito de Florida emitió una orden judicial para proteger a Vergara de daños irreparables sin sobrecargar indebidamente a Coca-Cola a los efectos de que Coca-Cola tendría que darle crédito a Vergara por su trabajo.³⁴⁷

IX. Conclusión

A través de la letra de las canciones es que hacemos que la música nos pertenezca. La música y el lenguaje forman parte de la evolución de los humanos y el desarrollo de nuestra habilidad para comunicar los estados emocionales a otros. Aunque los seres humanos reaccionamos a las melodías musicales —todos conocemos la música cuando los payasos del circo hacen su entrada, y sonreímos, o nos entristecemos con una marcha solemne— la letra de las canciones ostenta un poder inigualable. Es quizá el elemento que hace que involucrarse con la música sea tan gratificante. Cuando escuchamos la letra de una canción y nos gusta o nos identificamos con ella, la internalizamos y se convierte en un mantra.

Hace cincuenta (50) años, las adolescentes reescribían, casi a fuerza de garabatos, la canción que llevaban horas esperando escuchar en la radio. Más tarde, en los años 1980 y 1990 se hacían largas filas para conseguir ese casete o CD, con el extra que incluían un pequeño panfleto con la letra de las canciones. Fue en ese momento que, por primera vez, el nombre del compositor saltaba a la vista del consumidor y realmente lo relacionaba con esas letras que escuchaba, pero que también leía con la certeza de que eran lo que expresó su autor. Luego, la expansión vertiginosa de la industria musical, con la llegada del ciberespacio, supuso un nuevo escenario para los autores de las letras de las canciones. Comenzaba un fenómeno desconocido: la masificación de las letras y su reproducción indiscriminada.

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ *Id.*

³⁴⁶ *Id.*

³⁴⁷ *Id.*

Aunque la protección de los derechos de autor de los compositores de las letras de las canciones precede el desarrollo de la industria a como la conocemos hoy, esta evolución metajurídica provocó grandes cambios legales en cómo se reconoce la importancia, el poder y la necesidad de proteger todos los elementos de una creación musical, incluyendo la letra. Como esbozamos, a nivel federal, local e internacional, la protección de los derechos de autor se atemperó a los nuevos medios de consumo. Sin embargo, todavía hace falta un foco mayor a los autores, en lugar de quienes se lucran de las obras creativas. Si bien los tratados internacionales y la legislación federal y local, de su faz, parecen dar los pasos correctos en cuanto a la protección de los derechos de autor en la Era digital, en la práctica, la legislación aprobada hasta ahora es solo un peldaño del largo camino que queda por recorrer.

Somos partícipes de la idea de que debe haber mayor legislación y recursos para trabajar con la protección de derechos de autor sobre materias específicas como lo es la música y la letra de las canciones. Una buena forma de comenzar sería mediante la creación de legislación para que en diferentes partes del mundo se reconozcan los derechos morales sobre una obra, los cuales existen por virtud de la relación personalísima que el autor tiene con su creación. Como mencionamos, en Puerto Rico se le reconoce al creador de una obra los derechos de autor sobre esta, pero también los derechos morales que sobre dicha obra este pueda ostentar. Si lo vemos de esta forma, podríamos decir que, en Puerto Rico, a través de los años, se le ha atribuido la importancia que amerita reconocer y proteger los derechos que alguien pueda tener sobre un trabajo de su autoría. Algo similar debe ocurrir en otras partes del mundo.

Si bien el asunto de derechos de autor ha progresado a nivel mundial, ciertamente se puede y se debe buscar formas de asegurar que un creador sea reconocido y remunerado por su obra. Esto, no solo por el hecho de que crear consume tiempo y creatividad, sino porque constantemente terceros nos beneficiamos del trabajo de otros, ya sea para fines académicos, de trabajo o de cualquier otro tipo. Por lo tanto, es importante reconocer que esas fuentes que utilizamos le pertenecen a alguien más. Por otra parte, se puede avanzar en el asunto de los derechos de autor, al crear tribunales especializados únicamente en la materia y el mundo mágico de los derechos de autor y todas sus vertientes en los diferentes tipos de obra. Si tenemos legislación suficiente y centros judiciales expertos en el tema, avanzaremos en el objetivo de dar el crédito, reconocimiento y la protección necesaria a todo aquel que realiza una obra.