PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE DERECHO Y SOCIEDAD
CARRERA DE DERECHO

TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE ABOGADO

"EL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS EN LAS LICENCIAS DE USO EN LAS PLATAFORMAS DE STREAMING: SU COMPATIBILIDAD CON EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ECUATORIANO"

ESTUDIANTE: PAMELA JOHANNA PARRA ALTAMIRANO
DIRECTOR: DR. BYRON ROBAYO

Quito, D.M., 2026

Dedicatoria:

A mi madre, mi apoyo incondicional y mi razón de ser.

Agradecimientos:

Agradezco a Dios por permitirme cumplir mis sueños y darme fortaleza en las adversidades. A mis padres, por su apoyo incondicional, su guía constante y sus palabras de aliento que me permiten seguir día a día. A mis hermanas, mis compañeras de vida, por su apoyo incondicional. A mis abuelos, por siempre creer en mí. A María Lulú, mi amor chiquitito. A mi tutor Byron Robayo, por todo su apoyo en la realización de esta tesis y a todas las personas que fueron parte de esta etapa tan bonita.

Resumen

La presente investigación analiza la compatibilidad de las licencias de uso que se celebran entre Spotify y el titular de derecho, representado por SAYCE y a su vez LATINAUTOR, de acuerdo con el ordenamiento jurídico ecuatoriano, en especial con el COESCCI. El uso constante del contenido que se encuentra en las plataformas de streaming, nos ha hecho cuestionarnos si en verdad se están protegiendo los derechos de autor y derechos conexos.

Las plataformas de streaming han revolucionado todo el sistema de explotación de las obras, incluido el derecho de reproducción, explotación, distribución, el sistema de remuneración, lo que provoca que la regulación nacional del Ecuador llegue a ser insuficiente en un contexto internacional. Varios autores analizan que, como consecuencia de este cambio, muchos derechos, en especial los derechos patrimoniales de los titulares y el papel que asumen las sociedades de gestión colectiva se ven afectados en esos casos.

El ordenamiento jurídico ecuatoriano contiene vacíos legales con relación a la regulación de las plataformas de streaming, en especial lo relacionado a las licencias multiterritoriales – utilizadas por las plataformas de streaming para incluir el contenido a nivel mundial –, a la remuneración que tienen los autores y a la transparencia en la distribución de regalías. La investigación estudia los derechos patrimoniales de los titulares de derechos, el rol que tiene SAYCE como entidad de gestión colectiva y LATINAUTOR como ventanilla única, quienes actúan como intermediarios entre el autor de la obra y Spotify.

Bajo este análisis, el objetivo de la investigación es verificar si las licencias de uso que se otorgan al autor con el fin de incluir su música en el catálogo musical de Spotify son compatibles o no con el ordenamiento jurídico ecuatoriano, en especial con el COESCCI.

Los resultados expusieron que las licencias de uso enfrentan problemas de compatibilidad con el ordenamiento jurídico ecuatoriano, la multiterritorialidad que maneja Spotify choca con los límites territoriales que se encuentran establecidos en el COESCCI, además que el sistema de regalías que maneja dicha aplicación no garantiza una remuneración equitativa para el autor según lo sostiene el COESCCI, por otro lado la confidencialidad de las licencias y contratos entre LATINAUTOR y Spotify impide realizar un análisis de los mismos.

Palabras clave: Derecho de Autor, Derechos Conexos, Plataformas de streaming, Licencias de uso, Remuneración, Spotify

Abstract

This study analyzes the compatibility of the licensing agreements entered into between Spotify and the rights holder—represented by SAYCE and, in turn, by LATINAUTOR—with Ecuadorian law, particularly the COESCCI. The constant use of content available on streaming platforms has led us to question whether copyright and related rights are truly being protected.

Streaming platforms have revolutionized the entire system for the exploitation of works, including the rights of reproduction, exploitation, and distribution, as well as the remuneration system, which has rendered Ecuador's national regulations insufficient in an international context. Several authors analyze that, as a result of this change, many rights—especially the economic rights of rights holders—are affected, as well as the role that collective management organizations play in such cases.

Ecuador's legal system contains gaps regarding the regulation of streaming platforms, particularly with respect to multi-territorial licenses—used by streaming platforms to make content available worldwide—as well as authors' remuneration and transparency in the distribution of royalties. This study examines the economic rights of rights holders, the role of SAYCE as a collective management organization, and that of LATINAUTOR as a one-stop shop, both of which act as intermediaries between the author of the work and Spotify.

Based on this analysis, the objective of the research is to verify whether the usage licenses granted to authors to include their music in Spotify's music catalog are compatible with Ecuadorian law, particularly with the COESCCI.

The findings revealed that the usage licenses face compatibility issues with Ecuadorian law; the multi-territorial nature of Spotify conflicts with the territorial limits established in the COESCCI, and the royalty system used by the app does not guarantee equitable remuneration for authors, as COESCCI maintains. Furthermore, the confidentiality of the licenses and contracts between LATINAUTOR and Spotify prevents an analysis of them.

Key words: Copyright, Related Rights, Streaming Platforms, Licenses, Remuneration, Spotify

ÍNDICE

Introducción 7

1. ORIGEN DEL DERECHO DE AUTOR 9

1.1. El primer detonante 9

1.2. El Estatuto de la Reina Ana 9

1.3. El Convenio de Berna 10

2. DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS 10

2.1. Concepto de Autor y Titularidad de derechos 10

2.2. Concepto de derecho de autor y derechos conexos 14

3. PLATAFORMAS DE STREAMING EN LA ERA DIGITAL 15

3.1. Concepto de plataformas de streaming 15

3.2. La historia de Spotify 15

4. NATURALEZA Y CONTENIDO DE LOS DERECHOS PATRIMONIALES EN ENTORNOS DIGITALES 17

4.1. Concepto de derecho patrimonial 17

4.2. Derecho de reproducción 19

4.3. Derecho de comunicación pública 20

4.4. Derecho de distribución 23

5. EL PAPEL DE LAS SOCIEDADES DE GESTIÓN COLECTIVA 24

5.1. Concepto de sociedades de gestión colectiva y su función 24

5.2. El papel de las sociedades de gestión colectiva en Spotify 26

5.3. Regalías de Spotify 29

5.4. Recaudación y reparto de las sociedades de gestión colectiva 30

5.5. Desafíos que enfrentan las sociedades de gestión colectiva con Spotify 32

6. LICENCIAS DE USO 34

6.1. Concepto de licencia de uso 34

6.2. Requisitos para las licencias de uso 36

6.4. Compatibilidad de las licencias de uso con el ordenamiento jurídico ecuatoriano 39

Conclusiones/Recomendaciones 43

Bibliografía 45

Introducción

La presente investigación analiza la compatibilidad entre el ordenamiento jurídico ecuatoriano, en específico el COESCCI, y las licencias de uso que se suscriben entre Spotify y el titular del derecho que es representado por LATINAUTOR y SAYCE. El constante uso de las plataformas de streaming nos hace preguntarnos si se está brindando una protección a los derechos de los autores y derechos conexos.

El ordenamiento jurídico ecuatoriano presenta un vacío con relación a las licencias multiterritoriales, que según la investigación son las licencias que se firman entre Spotify y el autor, sin embargo, esto no se pudo verificar porque aquellas licencias son confidenciales; también existen vacíos respecto a la remuneración equitativa que reciben los autores y a la transparencia de la aplicación en la repartición de las regalías. El COESCCI si brinda una protección a los derechos de autor y derechos conexos, sin embargo, esta protección se podría decir que es limitada, ya que solo se rige en el Ecuador.

Por todo ello, al finalizar la presente investigación, se aspira responder a la siguiente pregunta: ¿las licencias de uso que se suscriben entre el autor y Spotify son compatibles con el ordenamiento jurídico ecuatoriano, en especial con el COESCCI?

Para el desarrollo de la presente investigación, se empleó el método analítico-deductivo con un enfoque exegético. El método exegético se lo empleó al analizar artículo por artículo del COESCCI y explicar la relación que tiene el mismo con la investigación; el enfoque analítico hace referencia al estudio de cada elemento imprescindible del derecho patrimonial del autor y como la plataforma de streaming gestiona este derecho; y deductivo porque todo parte del análisis de los principios por los cuales se rige el derecho de autor y derechos conexos para llegar a entender cómo funciona Spotify en Ecuador. Por otro lado, se analizó el conflicto de Taylor Swift con Spotify, que comenzó en el 2014 y se resolvió en 2017.

Las fuentes primarias utilizadas son principalmente el COESCCI, la Decisión 351, el Convenio de Berna, los Tratados de la OMPI, el Reglamento de Distribución, el Estatuto de SAYCE y el Reglamento de Gestión de los Conocimientos. Como fuentes secundarias se utilizaron obras de distintos autores, entre los que destacan: Lipszyc, Xalabarder, Córdova, Mendoza Woodman, así como fuentes oficiales de Spotify for Artist.

Resolviendo esta interrogante, podremos verificar si existe o no una compatibilidad entre el ordenamiento jurídico ecuatoriano y las licencias de uso que se suscriben con Spotify.

La presente investigación se desarrolla en siete capítulos, los cuales se distribuyen de la siguiente manera: en el primer capítulo trata sobre el origen del derecho de autor, desde sus inicios con la invención de la imprenta hasta su adhesión al Convenio de Berna; el segundo capítulo se enfoca en los derechos de autor y derechos conexos, sus definiciones y la titularidad de derechos de las obras; el tercer capítulo se enfoca en las plataformas de streaming, su concepto y la historia de Spotify; el cuarto capítulo se centra en los derechos patrimoniales de los autores, como es el derecho de reproducción, comunicación pública y distribución; el quinto capítulo analiza el papel que tienen las sociedades de gestión colectiva en el entorno digital y los desafíos que enfrentan; el sexto capítulo abarca el concepto, características y requisitos y compatibilidad de las licencias de uso; y en el séptimo capítulo, se analiza el caso de Taylor Swift con Spotify que tuvo sus inicios en el año 2014 y culminó en 2017.

1. ORIGEN DEL DERECHO DE AUTOR

1.1.El primer detonante

La invención de la imprenta se remonta a los años 1440 y 1450, siglo XV, su inventor fue el alemán Johannes Gutenberg. Autores como Miró, mencionan que la creación de la imprenta:

> *"(...) dio lugar a nuevos intereses relacionados con la creación de obras del ingenio y a diferentes fórmulas jurídicas que trataban de proteger los diferentes intereses sociales relacionados con la creación dichas obras."*(Miró Llinares, 2007)

La imprenta permitió la impresión de obras literarias de forma más rápida y eficiente, ya que copiar a mano era más demorado. Esto trajo consigo la protección de los derechos, pero de los impresores ya que eran ellos quienes invertían la mayor cantidad de dinero y no se tomó en cuenta al autor intelectual de las obras.

1.2.El Estatuto de la Reina Ana

La promulgación del Estatuto de la Reina Ana en 1710 fue uno de los comienzos más modernos de la protección de los derechos de autor. Mediante este Estatuto, se protege al autor de las obras artísticas, literarias y científicas. El Copyright y el derecho de autor, son los dos sistemas que rigen a nivel mundial en propiedad intelectual. Para diferenciarlos, Antonio Pazmiño menciona entre otras las siguientes diferencias:

> *"(i) El derecho de autor en más humano, mientras que el Copyright es más mercantil; (ii) En derecho de autor, la originalidad viene sólo de las creaciones humanas, por el contrario, el copyright considera también otras obras como por ejemplo los fonogramas, las emisiones de radiodifusión y las transmisiones por cable (lo que en el sistema jurídico ecuatoriano se encuentra protegido en los derechos conexos); (iii) En el Copyright para que una obra se proteja debe estar fijada sobre un soporte material por ejemplo un CD, mientras que en derecho de autor no es necesario, tal es el caso, que se puede proteger un discurso.(...)"(Pazmiño, 2016a)*

Esta diferenciación que resalta el autor es muy importante, ya que Ecuador brinda protección centrándose en la persona que creó la obra, en su intelecto y su capacidad creativa. Pero las plataformas de streaming usadas a nivel mundial, como Netflix, fueron creadas bajo el sistema del Copyright de Estados Unidos, mientras que Spotify, aunque es de origen sueco, cotiza en la bolsa de Nueva York y utiliza modelos de contratos de licencias internacionales, los cuales pueden o no tener concordancia con el ordenamiento jurídico ecuatoriano. Esta

diferencia es el motor principal de la presente investigación: verificar si las licencias de uso que implementan estándares internacionales son compatibles o no con los derechos de autor regulados en el Ecuador, específicamente en el COESCCI.

1.3.El Convenio de Berna

Ecuador se adhiere al Convenio de Berna para la Protección de las obras Literarias y artísticas (Acta de París) en 1991. En este convenio se protegen las obras literarias, científicas y artísticas, incluyendo entre otras a las obras cinematográficas, musicales, fotográficas y artes aplicadas, citas, radiodifusión, grabaciones, licencias obligatorias, obras de dibujo, obras originales. Se entiende por obra original a las transformaciones que las persona le da a la obra literaria o artística, incluyendo, pero no limitándose a ello, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales.

Este convenio permitió que los autores y sus obras se encuentren blindadas ya que se regulariza quienes pueden usar sus obras y los requisitos para ello. El Convenio de Berna establece ciertas reglas mínimas que deben seguir los países que forman parte de la Unión, es decir los países que se adhieren al Convenio. Entre algunas de las reglas tenemos:

> *"(i) La protección que se le da a la obra en el país de origen, es independiente de la protección que le da otro país que no sea miembro de la Unión;*
>
> *(ii) Se protege a la obra desde su creación;*
>
> *(iii) Se protege a la obra con la misma importancia en el país miembro y en el país de origen."(Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, 1971)*

El Convenio de Berna establece dos clases de derechos que tiene el autor, los derechos morales y los derechos patrimoniales. Los derechos morales se refieren a las modificaciones que el autor puede hacer en su obra, mientras que los derechos patrimoniales, hacen referencia a las ganancias que puede tener de todas las formas de uso de su obra. Esta adhesión al Convenio de Berna permitió que el Ecuador normativizara la importancia de la protección de las obras que se derivan del intelecto humano, esto lo hizo principalmente en la Ley de Propiedad Intelectual, ahora llamado Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación, también conocido como COESCCI.

2. DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS

2.1.Concepto de Autor y Titularidad de derechos

Según el artículo 3 de la decisión 351, el autor es la persona física que se encarga de la creación intelectual de la obra (*DECISION 351: Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos*, 1993), en concordancia, el artículo 8 de la presente ley resalta que el autor es aquella persona, cuyo nombre, seudónimo o signo que la identifique, aparezca en la obra.*(DECISION 351: Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, 1993)*

La Constitución de la República del Ecuador en su artículo 22 aborda el derecho sobre la capacidad creativa de las personas y sostiene:

> *"Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría"(CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR, 2008)*

Por otro lado, el Código Civil en su artículo 601, menciona que: *"Las producciones del talento o del ingenio son propiedad de sus autores"(CÓDIGO CIVIL, 2005)*

Ahora bien, es importante precisar quienes son considerados titulares de derechos de las obras. Los titulares de derechos son quienes van a asumir toda la responsabilidad que se deriva de la obra, es decir, su reproducción, distribución e inclusive su comunicación al público.

El Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación, en adelante COESCCI, en su artículo 108, habla sobre la titularidad de derechos y manifiesta:

> *"Únicamente la persona natural puede ser autor. Las personas jurídicas pueden ser titulares de derechos patrimoniales sobre una obra, de conformidad con el presente Título. Para la determinación de la titularidad se estará a lo que disponga la ley del país de origen de la obra, conforme con los criterios contenidos en el Convenio de Berna, Acta de París de 1971."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Por otro lado, en su artículo 109 del COESCCI, hace referencia a las obras de los autores indeterminados que no se pueda identificar la autoría de la obra y dice:

> *"Para el caso de obras creadas en comunidades de pueblos y nacionalidades en las que no se puede identificar la autoría de la obra y que no se encontraren en alguna de las categorías mencionadas en esta Sección, la titularidad de los derechos corresponderá a la comunidad,*

dejando a salvo su derecho de autodeterminación."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)

El artículo 112 del COESCCI, habla sobre la titularidad de derechos en referencia a las obras que se realizan en colaboración de varios autores y expresa lo siguiente:

"(...) Para su divulgación y modificación se requerirá el consentimiento de todos los autores. Una vez divulgada la obra, ningún coautor podrá rehusar la explotación de la misma en la forma en que se divulgó.

En la obra en colaboración divisible, salvo pacto en contrario, cada colaborador podrá explotar separadamente su aportación, salvo que cause perjuicio a la explotación común. Cada colaborador además es titular de los derechos sobre la parte de la que es autor.

En la obra en colaboración indivisible, salvo pacto en contrario, los derechos pertenecen en común y proindiviso a los coautores. Cada coautor, salvo pacto en contrario, podrá explotar la obra sin el consentimiento de los demás, siempre que no perjudique a la explotación normal de la obra y sin perjuicio de repartir a prorrata los beneficios económicos obtenidos de la explotación previa deducción de los gastos efectuados."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)

Por otro lado, el artículo 113 del COESCCI, trata sobre la titularidad de las obras colectivas y manifiesta:

"Es aquella creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)

Así mismo, el artículo 114 del COESCCI, regula a los titulares de derechos de las obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos, sosteniendo que:

"En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el

> *uso no comercial de la obra con fines académicos."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

El artículo 115 del COESCCI, regula la titularidad de las obras bajo relación de dependencia y por encargo, para lo cual se cita el siguiente párrafo:

> *"Salvo pacto en contrario o disposición especial contenida en el presente Título, la titularidad de las obras creadas bajo relación de dependencia laboral o por encargo corresponderá al autor. En caso de que el autor ceda sus derechos, conservará la facultad de explotar las obras en forma distinta a la contemplada en el contrato, siempre que lo haga de buena fe y no perjudique injustificadamente la explotación normal que realice el empleador o comitente. En cualquier caso, el autor gozará del derecho irrenunciable de remuneración equitativa por la explotación de su obra, de conformidad con lo dispuesto en el presente Código. Tratándose de software este derecho no será aplicable. Este derecho será aplicable aún en los casos de transferencia o transmisión de la titularidad de la obra creada bajo dependencia laboral y por encargo."*(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

El COESCCI, artículo 116, regula los derechos patrimoniales del sector Público, y señala lo siguiente:

> *"La titularidad de los derechos sobre las obras creadas por servidores públicos en el desempeño de sus cargos, corresponderá a los organismos, entidades, dependencias del sector público respectivamente."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Por último, la titularidad de derechos de las obras anónimas se encuentra sostenida en el artículo 117 del COESCCI, que indica lo siguiente:

> *"En la obra anónima, el editor cuyo nombre aparezca en la obra será considerado representante del autor, y estará autorizado para ejercer y hacer valer sus derechos morales y patrimoniales, hasta que el autor revele su identidad y justifique su calidad."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

De los artículos citados anteriormente, se puede evidenciar que el COESCCI recopila las distintas formas de titularidad de derechos de las cuales gozan las personas que crean una obra. Sin embargo, también se reconoce que solo el ser humano puede ser el autor intelectual de una obra debido al ingenio y creatividad que posee, las personas jurídicas que son titulares de derechos son para centrar los beneficios económicos producto de esa creación que deviene

de la persona. Esto refleja la importancia que el autor conozca los derechos y beneficios que emanan de la obra, incluyendo las ganancias que podría recibir debido a la explotación de esta.

2.2.Concepto de derecho de autor y derechos conexos

Ahora bien, es importante diferenciar entre derechos de autor y derechos conexos, los derechos de autor se centran en la protección de la obra que se deriva del intelecto humano de la persona- como las obras musicales, científicas y artísticas - así como de la protección que se le concede al autor o autores de esta. Por otro lado, los derechos conexos resguardan los derechos que tienen las personas que, sin ser autores directos, contribuyeron para la creación de esta, como por ejemplo los productores de fonogramas, artistas, intérpretes, ejecutantes y organismos de radiodifusión. Para Delia Lipszyc, al hablar sobre derechos de autor, nos menciona que:

> *"El derecho de autor está destinado a proteger la forma representativa, la exteriorización de su desarrollo en obras concretas aptas para ser reproducidas, representadas, ejecutadas, exhibidas, radiodifundidas, etc., según el género al cual pertenezcan, y a regular su utilización."(Lipszyc, 2017)*

Ahora bien, es importante conocer la definición de obra, la decisión 351, en su artículo 3, la define como:

> *"Toda creación intelectual original de naturaleza artística, científica o literaria, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma"(DECISION 351: Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, 1993)*

En Ecuador, el COESCCI, divide los derechos de autor en derechos morales y derechos patrimoniales. El artículo 118 del COESCCI, menciona que:

> *"Los derechos morales son irrenunciables, inalienables, inembargables e imprescriptibles"(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016).*

Por su parte, el artículo 120 del COESCCI, el cual trata sobre los derechos patrimoniales, manifiesta lo siguiente:

> *"los derechos patrimoniales son aquellos que se reconocen a favor del autor o su derechohabiente"(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016).*

El Tratado de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (en adelante OMPI) sobre Derechos de Autor y el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas, fueron elaborados y adoptados con el propósito de proteger a las obras que se encuentran en el entorno digital, en este caso en las plataformas de streaming. Estos tratados de la OMPI lograron brindar una protección integral a la obra y a su autor. Esta protección nos demuestra que las obras y sus autores no están sólo protegidas en entornos físicos sino también en entornos digitales, dándoles la misma importancia.

3. PLATAFORMAS DE STREAMING EN LA ERA DIGITAL

3.1.Concepto de plataformas de streaming

Según la Real Academia de la Lengua, también conocida como RAE, la palabra streaming significa:

> *"En informática y telecomunicaciones, transferencia continua de datos a través de internet que permite a un usuario acceder a transmisiones audiovisuales en directo o en diferido, sin necesidad de descargar previamente el contenido en el dispositivo."*(Española, s/f)

Actualmente las plataformas de streaming son muy prácticas ya que se puede acceder a ellas mediante internet, transformando por completo la forma usual de acceder al contenido musical. Varios autores coinciden en que el boom de las plataformas de streaming, ha traído consigo muchos beneficios, como, por ejemplo:

> *"Permite la transmisión de diverso contenido musical o audiovisual en línea, es decir, utilizando el Internet, sin necesidad de que dicho contenido se fije en la memoria del dispositivo del usuario, en otras palabras, sin necesidad de que sea descargado por éste de manera permanente."*(Córdova, 2021)

Jimena Jáuregui, resalta que las plataformas de streaming generan cambios en la distribución del contenido musical, tanto en la industria discográfica como en las descargas del contenido. En la década de 1990, la industria musical atraviesa diversos cambios significativos, ya que pasa de producir discos físicos a contenido MP3, reestructurando totalmente la forma de comunicación al público de las obras.(Jáuregui Jimena, 2015)

3.2.La historia de Spotify

La evolución de la tecnología ha cambiado la forma de acceder al contenido digital. Antes las personas que querían disfrutar de contenido musical debían adquirir un CD en el cual se encontraba grabado dicho contenido. Sin embargo, actualmente con la creación de

plataformas de streaming como Spotify, dio un giro sustancial, ya que Spotify presta sus servicios a las personas para que puedan acceder al contenido, haciendo las veces de un intermediario entre el titular del derecho y el público que consume el contenido. Spotify permite que los usuarios accedan a su catálogo musical, sin la necesidad de contratar una suscripción, pero con ciertas limitaciones, por ejemplo, el usuario no puede escuchar música sin conexión a internet; cada cierto tiempo se van a reproducir anuncios entre canciones; solo puede descargar podcasts. Por otro lado, cuando el usuario contrata una suscripción de Spotify puede descargar todas las canciones, álbumes, podcasts y todo el contenido que se encuentre en la aplicación.

Spotify, una de las plataformas de streaming más grande del mundo, se fundó en 2006 en Estocolmo, Suecia y su lanzamiento fue en el 2008. Sus fundadores fueron Daniel Ek y Martin Lorentzon. Spotify se desarrolló como una forma de combatir la piratería que la industria estaba afrontando. Spotify tuvo su llegada a Ecuador en el año 2013.

Sebastián Umaschi, estudia la historia de Spotify a lo largo de los años y su crecimiento constante en el mundo, desde sus inicios en Europa hasta su llegada a Estados Unidos y posteriormente su llegada mundial. Es así como, menciona que Spotify:

> *"A lo largo de su historia fue "pivoteando" en su modelo de negocios. En un comienzo, al lanzar la plataforma en 2007, solamente se podía acceder a la opción Free mediante una invitación de otro usuario. Luego en 2008 se habilitó la opción de suscripción, sin embargo, en ese año las pérdidas fueron de 4,4 millones de dólares. A esta altura, el servicio se encontraba solamente disponible en algunos países de Europa (Suecia y Reino Unido como principales) y recién en 2011 cuando ya contaba con 10 millones de usuarios en Europa decidió desembarcar en Estados Unidos. Como primera medida de expansión en EEUU, decidieron brindar una suscripción gratis por 6 meses a todos los usuarios, que luego de este periodo podían elegir si optar por el modelo de suscripción o "Freemium". La estrategia le dio resultado, y de acuerdo con el artículo de Paul Sloan (Cnet News, 2013) para el año 2013, la compañía ya contaba con un millón de usuarios bajo el modelo de suscripción en EEUU y seis millones en el resto del mundo."(Umaschi, 2019)*

Con estos antecedentes, se puede decir que las plataformas de streaming han avanzado constantemente hasta como hoy las conocemos. Actualmente la mayoría de las personas quienes utilizan plataformas de streaming para su entretenimiento, por lo que, conforme avanza la tecnología, el derecho también. Hoy en día, se protege los derechos de los artistas y los derechos de terceras personas que participan en la elaboración de obra musical. Al brindar

protección a la persona y a la obra, estamos resguardando su creatividad, esfuerzo y valor económico que emplean para la creación de esta. Spotify, por ejemplo, depende de las licencias de uso que obtenga para poder incluir el contenido musical en la lista de contenido que ofrece, ya que no solo hablamos de la licencia de uso entre el autor y la plataforma, sino también de todas las personas que están detrás de la producción de esta.

4. NATURALEZA Y CONTENIDO DE LOS DERECHOS PATRIMONIALES EN ENTORNOS DIGITALES

4.1.Concepto de derecho patrimonial

Los derechos patrimoniales se refieren a los ingresos que el autor puede tener de la explotación de su obra. Estos derechos son independientes y exclusivos. Es así como el artículo 120 del COESCCI, reconoce a favor del autor o su derechohabiente los siguientes derechos exclusivos sobre una obra:

> *"1. La reproducción de la obra por cualquier forma o procedimiento;*
>
> *2. La comunicación pública de la obra por cualquier medio que sirva para difundir las palabras, los signos, los sonidos o las imágenes;*
>
> *3. La distribución pública de ejemplares o copias de la obra mediante la venta, arrendamiento o alquiler;*
>
> *4. La importación de copias hechas sin autorización del titular, de las personas mencionadas en el artículo 126 o la Ley;*
>
> *5. La traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra; y,*
>
> *6. La puesta a disposición del público de sus obras, de tal forma que los miembros del público puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Ahora bien, según el artículo 201 del COESCCI, la protección de los derechos patrimoniales abarca toda la vida del autor y setenta años después de su fallecimiento. Sin embargo, cuando la titularidad de los derechos, están a cargo de una persona jurídica, se cuenta los setenta años desde la divulgación o publicación de la obra, si no se hubiera divulgado o publicado, la protección de la obra se cuenta desde la realización de esta.*(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Por otro lado, el artículo 164 del COESCCI nos habla sobre la transferencia de los derechos patrimoniales, y manifiesta lo siguiente:

> *"Los derechos patrimoniales que otorga este Título, salvo disposición expresa en contrario, son susceptibles de transferencia a cualquier título y, en general, de todo acto o contrato posible bajo el derecho civil o comercial como bien mueble. En caso de transferencia, a cualquier título, el adquirente gozará y ejercerá los derechos derivados de la titularidad. La enajenación del soporte material no implica cesión o autorización alguna respecto del derecho de autor sobre la obra que dicho soporte incorpora."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Los artistas, intérpretes o ejecutantes gozan del derecho exclusivo de autorizar sus interpretaciones o ejecuciones y lo relativo a esta, el artículo 224 del COESCCI realiza la siguiente enumera taxativamente de los derechos exclusivos:

> *"1.La radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, y;*
>
> *2.La fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas.*
>
> *Sin embargo, los artistas intérpretes o ejecutantes no podrán oponerse a la comunicación pública de su interpretación o ejecución no fijada cuando constituyan por sí mismas una ejecución radiodifundida.*
>
> *Los artistas intérpretes o ejecutantes, en relación con sus interpretaciones o ejecuciones fijadas por cualquier medio o procedimiento, gozarán el derecho exclusivo de autorizar o prohibir:*
>
> *1.La reproducción directa o indirecta por cualquier medio o procedimiento;*
>
> *2.La distribución, que incluye el alquiler comercial al público del original y de las copias del mismo; y,*
>
> *3.La puesta a disposición al público, ya sea por hilo o por medios inalámbricos, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento en que cada uno de ellos elija."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Los derechos patrimoniales son fundamentales en los derechos de autor, ya que permiten que el autor, reciba beneficios económicos de su obra. Como podemos observar, de los artículos citados, el COESCCI, reconoce derechos exclusivos a favor del autor de la obra, y a su vez, protege su obra, y establece recursos en el caso de existir transferencias u otro mecanismo. El COESCCI también contempla el tiempo de protección que se le concede al

autor e incluso después de su fallecimiento. Es importante destacar que cada derecho patrimonial es independiente, es decir, al autorizar una forma de explotación de la obra, no quiere decir que estoy autorizando las otras, es esencial que el autor conozca esto para evitar que se explote su obra sin su consentimiento. Ahora bien, es preciso realizar un análisis de los derechos exclusivos, específicamente del derecho de reproducción, comunicación pública, puesta a disposición y distribución.

4.2.Derecho de reproducción

El derecho de reproducción, lo podemos encontrar en el artículo 122 del COESCCI, el cual lo define como:

> *"la fijación de la obra en un medio que permita su percepción, comunicación o la obtención de copias de toda o parte de ella, por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocerse."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Es decir, la reproducción no es solo realizar copias de la obra, por el contrario, se trata de fijar la obra en un soporte material, aunque después no se realicen las copias. Mabel Goldstein, realiza un análisis sobre la fijación de la obra en un soporte material y concluye que:

> *"Esa fijación, que constituye el núcleo o elemento básico de la reproducción, no es la materialización inicial de la obra, pues en eso consistiría su creación original. Se trata de la trasposición de la obra ya creada a un medio que permita hacerla accesible a una pluralidad de personas. En unos casos, la reproducción no implica utilización de un medio o soporte de distinto tipo que el soporte físico original de la obra (se imprime un poema escrito a máquina o a mano: tanto el soporte original como la reproducción utilizan el mismo tipo de soporte y el mismo lenguaje o código de comunicación). En otros, la reproducción significa cambio de medio o tipo de soporte material (impresión escrita de un poema recitado o de una canción ejecutada sin partitura, fotografía o grabación audiovisual de una obra plástica). Pero en cualquiera de los casos, lo que importa a efectos de considerar si ha habido o no reproducción de la obra es su fijación en un soporte material que permita su percepción y, eventualmente, su comunicación o multiplicación, y da igual que el soporte utilizado para la fijación sea el mismo o sea uno distinto del empleado para su creación."(Goldstein, 2005)*

Antonio Pazmiño, al hablar sobre el derecho de reproducción cita jurisprudencia de la Corte Nacional de Apelaciones en lo Civil, Sala J, Argentina, la cual sostiene lo siguiente:

> *"... El derecho de reproducción es la realización de una copia -total o parcial- de la obra artística, sin importar que procedimiento, o medio o soporte material se utiliza. El derecho de reproducción del autor comprende la fijación de una obra en su soporte material y también la fabricación de objetos que tengan la aptitud de reproducir la obra. Hay reproducción cuando se realiza uno o más ejemplares de una obra o de parte de ella en cualquier forma material, incluida la grabación sonora o visual (Cita obra Carlos Villalba)."*(Pazmiño, 2016b)

Con todo esto, podemos evidenciar que la doctrina y jurisprudencia coinciden que la reproducción consiste en la fijación de la obra en un soporte material, sea que se van a realizar copias o no. Además, que cada derecho es independiente del otro y para cada uno necesitamos una licencia diferente.

Ahora bien, enfoquémonos en el entorno digital. Cuando una persona accede a la plataforma de streaming para consumir contenido musical, como no se realiza una descarga del contenido, da la impresión de que no se está realizando una reproducción de la obra, pues al parecer no se realiza la fijación del contenido en un soporte material. Sin embargo, cuando el usuario da clic en el contenido que desea consumir, la plataforma automáticamente crea copias en el cache del dispositivo, esto con el fin de automatizar y agilizar la reproducción del contenido. Estas acciones que se derivan de ver un documental, película o escuchar música, es una fijación de la obra en un soporte material.

El COESCCI en su artículo 212, el cual trata sobre los actos que no requieren autorización del titular de los derechos para su uso, en el numeral 23 encontramos:

> *"La reproducción provisional de una obra que de manera que sea transitoria o accesoria, forme parte integrante y esencial de un proceso tecnológico y tener como única finalidad la transmisión lícita en una red entre terceros por parte de un intermediario, y que en ningún caso tenga una significación económica independiente."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Esto quiere decir que, las copias que se generan en el caché están permitidas ya que sirven para que se transmita el contenido y desaparece una vez este finalice. Es importante aclarar que esta copia que se genera solo puede ser usada para la transmisión del contenido, mas no para alguna actividad económica que se pretenda realizar. Si las plataformas quisieran aprovechar estas copias para fines comerciales como por ejemplo ventas, necesitan la autorización del titular.

4.3.Derecho de comunicación pública

Se encuentra en el artículo 123 del COESCCI, el cual sostiene que, se entiende por comunicación pública:

> *"(...) todo acto por el cual una pluralidad de personas, reunidas o no en un mismo lugar, y en el momento en que individualmente decidan, pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas En especial, se encuentran comprendidos los siguientes actos:*
>
> *(...)*
>
> *3. La emisión de cualesquier obras por radiodifusión, televisión o por cualquier otro medio que sirva para la difusión inalámbrica de palabras, signos, sonidos o imágenes. En este concepto, se encuentra asimismo comprendida la producción de señales desde una estación terrestre hacia un satélite de radiodifusión o de telecomunicación;*
>
> *4. La transmisión de obras al público por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento similar, sea o no mediante abono;*
>
> *5. La retransmisión, por cualquiera de los medios citados en los literales anteriores por una entidad emisora distinta de la de origen, de la obra radiodifundida o televisada;*
>
> *6. La emisión o transmisión, en lugar accesible al público mediante cualquier instrumento idóneo, de la obra radiodifundida o televisada;*
>
> *(...)*
>
> *8. La puesta a disposición del público de obras por procedimientos alámbricos o inalámbricos; y,*
>
> *9. En general, la difusión pública, por cualquier procedimiento conocido o por conocerse, de palabras, signos, sonidos o imágenes.*
>
> *Se considerará pública toda comunicación que exceda del ámbito privado."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Con la enumeración taxativa que menciona el COESCCI, específicamente en el numeral 8 se encuentran inmersas las plataformas de streaming, ya que cuando el usuario accede al contenido de la plataforma, como se había mencionado anteriormente, no recibe un ejemplar de la obra, no descarga el contenido de manera permanente y no es necesario que se encuentre en un lugar u hora específica con otros usuarios para poder disfrutar del contenido. Es muy importante que las licencias de uso que se suscriben entre la plataforma de streaming

y el titular de derecho, regule esta forma de explotación de la obra, ya que el objetivo principal de las plataformas de streaming es poner a disposición del público su catálogo musical. **Las licencias de uso, que no contemplen dicho derecho, resultan insuficientes para que la plataforma de streaming brinde su servicio** y más aún para que opere en concordancia con el ordenamiento jurídico ecuatoriano.

En armonía, con lo mencionado anteriormente, Jorge Códova, al hablar sobre la comunicación al público destaca que:

> *"La comunicación al público es la forma de uso de obras típica del Internet pues el público accede a estas sin entrega de ejemplares físicos; sin embargo, se deben distinguir dos formas de comunicación: La comunicación al público tradicional y la puesta a disposición del público.*
>
> *La comunicación al público tradicional es aquella en el cual quien transmite la obra la presenta de tal forma que el público no puede interactuar con esta, lo cual sucede, por ejemplo, en el streaming "en directo".*
>
> *Sin embargo, en el caso del streaming "a la carta", el usuario puede interactuar con el contenido decidiendo cual va a ver o escuchar. Esta interacción genera que quien cuelga el contenido lo ponga a disposición del público para que este escoja. Así, se reconoce el derecho de puesta a disposición del público, que consiste en que el usuario puede acceder al contenido "en el momento y lugar que desee", no dependiendo dicha elección de quien realiza la transmisión."*(Córdova, 2021)

Córdova hace una distinción muy importante, ya que diferencia la comunicación tradicional y la puesta a disposición al público que es lo que realizan las plataformas de streaming. Ya que plataformas de streaming como Spotify, brindan un catálogo de contenidos disponibles para los usuarios. Por otro lado, las transmisiones en vivo es una comunicación pública tradicional, ya que el usuario no controla el contenido que se está transmitiendo, ni la hora para ello. Esta distinción es muy importante, ya que según modalidad en que se quiere operar, se deberá obtener la licencia de uso y además los derechos patrimoniales que vienen con ello. Así mismo, el artículo 8 del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) contempla el derecho de comunicación al público, en el cual resalta que los autores de obras literarias y artísticas serán quienes autoricen o no la comunicación al público de sus obras por medios inalámbricos o alámbricos, con el fin de que el público pueda acceder a las obras desde el lugar e instante que decidan.(*Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)*, 1996)

El autor, toma en cuenta la importancia de contar con las autorizaciones para poder transmitir el contenido en las plataformas de streaming y menciona que:

> *"(...) los titulares de las plataformas streaming deben tener especial cuidado en respetar los derechos de propiedad intelectual de todos los titulares involucrados en los contenidos que difunden, lo cual implica obtener las autorizaciones respectivas de manera previa a efectuar la reproducción y comunicación al público de dicho contenido, así como compensarlos adecuadamente."*(Córdova, 2021)

Este autor, resalta un tema muy importante y controversial que surge en las licencias de uso: la compensación. Las plataformas de streaming, al contener un catálogo gigante de diversos contenidos, también requieren tener para cada contenido que se incluya en su plataforma, su licencia de uso. Para ello, las plataformas necesitan elaborar y negociar con los titulares de derechos de las obras -a través de las sociedades de gestión colectiva o su discográfica- entre ellos: el autor, compositor, productor, intérprete, etc., debiendo compensar económicamente a cada uno.

4.4.Derecho de distribución

El artículo 6 del Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) se refiere al derecho de distribución como el derecho exclusivo que tienen los autores de obras literarias y artísticas de autorizar la puesta a disposición del público el original y ejemplares de sus obras mediante la venta u otras transferencias de propiedad.(*Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)*, 1996)

A su vez, el COESCCI, en su artículo 124, señala que la distribución es la puesta a disposición del público del original o copias que se realicen de la obra, específicamente en un soporte material, mediante cualquier acto de transferencia de la propiedad, como por ejemplo, la venta, arrendamiento o alquiler.*(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)* Años atrás, el derecho de distribución lo encontrábamos, por ejemplo, al alquilar o comprar un CD para poder ver y/o escuchar el contenido grabado, como por ejemplo una película, canción, etc. El soporte material era algo tangible, que podía pasar de persona en persona; sin embargo, con el boom de las plataformas de streaming, esta realidad cambió por completo.

Bercovitz et al. mencionan que: Los modos de explotación que no se fijen en un soporte material, no pueden ser considerados como distribución, ya que el componente principal del derecho de distribución, es que la obra, se fije en un soporte que sea tangible.(Bercovitz et al.,

2015) Y esto es precisamente lo que sucede en las plataformas de streaming, ya que, cuando el usuario abre la plataforma como Spotify para escuchar música, el contenido no se fija en el soporte material y cuando se cierra la aplicación el usuario no se queda con ninguna copia. Y por ello podemos decir que no se cumple el requisito esencial del derecho de distribución que se encuentra en el COESCCI.

El artículo 125 del COESCCI, contempla el agotamiento del derecho de distribución y resalta que:

> *"El derecho de distribución mediante venta u otra transferencia de la propiedad se agota con la primera venta u otra forma de transferencia de la propiedad del original o copias después de que se hubiesen introducido en el comercio de cualquier país.*
>
> *Este derecho se agota respecto de las sucesivas reventas dentro del país o el extranjero, pero no se agota ni afecta el derecho exclusivo para impedir el arrendamiento de los ejemplares vendidos."(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016)*

Esta regla no se aplica en el streaming ya que nunca existe una transferencia o venta del original o copias de la obra, es decir nunca se agota el derecho de distribución. Por el contrario, lo que existe es un acceso temporal que tiene el usuario, facultado por la licencia de uso, la cual surte efecto cada vez que el usuario lo requiere y finaliza cuando cancela su suscripción o simplemente la deja de pagar. De todo lo analizado, se puede verificar que en el artículo 124 del COESCCI, el cual contempla el derecho de distribución, no incluye a las plataformas de streaming. Utilizar el derecho de distribución según lo tipificado en el COESCCI, solo causaría perjuicios para los autores, dejándolos desprotegidos, además que está pensado para soportes físicos, lo cual no existe en las plataformas de streaming.

5. EL PAPEL DE LAS SOCIEDADES DE GESTIÓN COLECTIVA

5.1.Concepto de sociedades de gestión colectiva y su función

Las primeras apariciones de las sociedades de gestión colectiva de derechos de autor se remontan al siglo XVIII, en Francia. Su aparición es producto de múltiples conflictos que surgían contra los teatros, ya que se negaban a pagar, respetar y reconocer los derechos de los autores de las obras. La primera organización encargada de velar por los derechos de los autores surge en 1777, llamada Bureau le législation dramatique, transformándose en la Societé des gens de lettres, SDGL, en español Sociedad de Gente de Letras. Años más tarde, en 1847,

surgen las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor y derechos conexos.(Martínez Tocoronte & Álvarez Sánchez, 2022)

El artículo 238 del COESCCI, define a las sociedades de gestión colectiva, como personas jurídicas sin fines de lucro, encargadas de la gestión colectiva de derechos patrimoniales de derechos de autor y derechos conexos. (*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

En Ecuador, existen diversas Sociedades de gestión colectiva, sin embargo, en este trabajo, nos vamos a centrar en la Sociedad General de Autores y Compositores del Ecuador, mejor conocida como SAYCE. Esta sociedad fue fundada en 1999, con el objetivo fundamental de proteger y administrar los derechos económicos que se deriven de las obras musicales de los autores tanto a nacional e internacional.(Martínez Tocoronte & Álvarez Sánchez, 2022)

Entre las funciones principales de las sociedades de gestión colectiva están: (i) licenciar las obras , (ii) supervisar el uso de las obras y recolectar los pagos de las mismas, (iii) asignar las regalías a cada miembro, (iv) gestionar acuerdos en el extranjero para velar por los derechos de sus miembros.(Mendoza Woodman, 2018)

Los titulares de derecho están en todo el derecho de decidir si formar parte o no de las sociedades de gestión colectiva como SAYCE, el formar parte trae consigo ciertos beneficios como por ejemplo un seguro médico, fondos de asistencia, pueden acceder al Programa de Incentivos a la música, entre otros, **sin embargo, si los titulares no forman parte de alguna sociedad de gestión colectiva, no van a poder incluir su música en las plataformas de streaming**, ya que dichas aplicaciones no trabajan de manera individual con cada titular, **sino que trabajan con las sociedades**, a quienes reparten los montos recaudados para que después lleguen a manos de los titulares.

Esto refleja que el titular se encuentra en estado de indefensión si no pertenece a las sociedades de gestión colectiva o no ha firmado con una disquera, ya que es la única manera que el titular tiene para poder reclamar los derechos patrimoniales de su obra. La función del SENADI, en estos casos solo se limita al mero registro de las obras, pero no controla los derechos que se derivan de ella.

El Estatuto de SAYCE en su artículo 7, señala los fines, obligaciones y atribuciones de la Sociedad, destacando entre las más importantes, pero no siendo las únicas:

"(...) b. Admitir a los autores o titulares de derecho de autor que expresen su voluntad de que la Sociedad gestione sus derechos, siempre y cuando cumplan con los requisitos establecidos en la legislación vigente en materia de derechos de propiedad intelectual, el presente Estatuto y en los Reglamentos Internos de la Sociedad, de ser el caso;

c. Administrar los derechos de los autores y titulares de derecho de autor nacionales y extranjeros de las obras musicales que hubieren confiado su administración a la Sociedad, directamente o a través de cualquier sociedad de gestión colectiva de derechos de autor del mundo;

(...)

e. Distribuir los derechos recaudados. Deberá garantizarse la distribución entre los titulares de derechos en forma proporcional a la utilización real de sus obras musicales. Para tal efecto la Sociedad debe contar con un Reglamento de Distribución debidamente aprobado conforme a la legislación vigente en materia de derechos de propiedad intelectual y el presente Estatuto;

(...)

g. Fijar las tarifas generales por la utilización de las obras musicales que conforman el repertorio administrado, pudiendo suscribir con los usuarios los contratos que estimaren pertinentes. (...)"(ESTATUTO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y COMPOSITORES ECUATORIANOS (SAYCE), 2025)

Es importante tener claro que las sociedades de gestión colectiva son las encargadas de gestionar los derechos patrimoniales de los creadores, sin embargo, esto no implica ceder los derechos de explotación de la obra. En otras palabras, son intermediarios entre los que explotan la obra y los titulares de derechos, quienes ceden los derechos para que las entidades los representen. (Martínez Tocoronte & Álvarez Sánchez, 2022)

Por otro lado, el artículo 225 del COESCCI, establece que el derecho de remuneración equitativa del que gozan los artistas, intérpretes o ejecutantes por cualquier forma de comunicación pública, serán de gestión colectiva obligatoria. (*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

SAYCE tiene un papel fundamental ya que es la responsable de que los titulares de derechos reciban una remuneración equitativa, esto permite que sus derechos patrimoniales estén respaldados y protegidos. Sin SAYCE, los titulares no tendrían cómo gestionar el cobro por el uso de su música en las plataformas de streaming. Es por ello, que todos los procesos deben ser transparentes, claros y eficientes, pues es la encargada de la recaudación por comunicación pública de las obras musicales, lo que nos lleva al siguiente punto de análisis.

5.2.El papel de las sociedades de gestión colectiva en Spotify

Las sociedades de gestión colectiva se encargan, siempre y cuando el autor no pertenezca a una discográfica, de la recaudación de las regalías que los titulares de derecho reciben por las reproducciones de su contenido en Spotify, es decir de la explotación de sus canciones. Mendoza Woodman, siguiendo a Towse, **menciona que: los autores o compositores pueden recibir regalías de los usos primarios de su obra como la venta de discos, mientras que, en los usos secundarios, son las sociedades de gestión colectiva, las encargadas de que los usos de la obra que se generen por terceros sean pagados al titular de derecho, ya que es imposible que esto se pueda controlar individualmente por cada autor.** Las sociedades de gestión colectiva, fueron creadas para gestionar los usos secundarios, pero hoy en día agrupan la gestión de todos los ingresos que se generan de los derechos patrimoniales.(Mendoza Woodman, 2018)

Según la página web de Spotify, la música que se encuentra en la plataforma streaming, percibe dos tipos de regalías:

> *"**Regalías de grabación**: El dinero que se debe a los titulares de los derechos de las grabaciones que se reproducen en Spotify, que se paga a los **artistas** por medio del licenciante que entregó la música, que suele ser su sello discográfico o distribuidora.*
>
> ***Regalías de publicación:** El dinero que se debe a los compositores o titulares de una canción. Estos pagos se emiten a las **editoras**, las sociedades de recaudación y las agencias mecánicas en función del territorio de uso."*(Spotify for Artist, s/f-d)

Así mismo, las **regalías editoriales** por reproducciones generan derechos de ejecución y de reproducción, **las regalías de ejecución** son las que se pagan al titular de una composición musical a cambio de la licencia de ejecución; mientras que las **regalías de reproducción**, se paga a la persona titular de una **composición musical** a cambio de la licencia de reproducción.(Spotify for Artist, s/f-c)

Las sociedades de gestión colectiva, en este caso SAYCE es la encargada de la administración y reparto de dichas regalías a sus miembros, ya que Spotify es quién se encarga de las recaudaciones realizadas en su plataforma y se las entrega a SAYCE.

Las sociedades de gestión colectica emplean licencias generales, también conocidas como blanket licences, las cuales permiten que Spotify, utilice las obras musicales que representa la sociedad de gestión colectiva, sin una autorización individual de cada obra.(Mendoza Woodman, 2018) SAYCE, en representación de sus afiliados, emite una licencia de autorización por el uso del repertorio musical completo, en el cual se encuentran

aproximadamente, pudiendo variar constantemente, 66 mil obras nacionales y 12 millones de obras extranjeras.(SAYCE, s/f)

Este sistema de licencias beneficia a los titulares de derechos, pero principalmente a Spotify, ya que simplifican la obtención de licencias, lo que reduce a su vez los costos de transacción que devienen de cada obra, sin embargo, ello también implica que los titulares de derecho se encuentran limitados sobre el control de las producciones, dejando la decisión en manos de la sociedad de gestión colectiva.(Córdova, 2025)

Es preciso mencionar que **LATINAUTOR**, es quien negocia el monto total que Spotify va a pagar por el uso de las canciones, sin embargo, el licenciamiento de las obras se lo realiza de forma individual por cada miembro de la sociedad de gestión colectiva, en este caso SAYCE, quien administra su catálogo de canciones.(de Freitas Straumann, 2020)

Spotify no negocia con cada sociedad de gestión colectiva, en Latinoamérica, lo hace a través de LATINAUTOR, que está conformada por todas las entidades de gestión colectiva de Latinoamérica. La función de LATINAUTOR es básicamente negociar – en representación de las sociedades de gestión colectiva - con Spotify y acordar las tarifas y condiciones para incluir el catálogo de canciones a la plataforma. También se encarga de la repartición de las regalías recaudadas a cada entidad de gestión colectiva para que después esta gestione la entrega del dinero a cada autor afiliado. De Freitas Straumann, define a LATINAUTOR como:

> *"(...) herramienta que concentra las voluntades de las entidades de gestión colectiva y negocia las tarifas y condiciones con todos y cada uno de los interesados que eligen ese camino. Su legitimación no proviene de un mandato o disposición imperativa, sino de la representación que posee y la elección que realizan los clientes de las plataformas para llevar adelante sus actividades."*(de Freitas Straumann, 2020)

Si el autor firmó con una editorial musical, esta es la encargada de repartir las regalías fonomecánicas o de reproducción; por el contrario, si el autor no tiene una editorial, SAYCE es la encargada a través de LATINAUTOR de gestionar las regalías, lo que muestra que el autor ecuatoriano si no está afiliado a una entidad de gestión colectiva o a una editorial musical, no puede reclamar las regalías que devengan de la explotación de sus obras. Esto es jurídicamente relevante, ya que obliga al autor ecuatoriano a afiliarse a una de estas dos opciones, para poder recibir sus regalías.

Cuando LATINAUTOR reparte las regalías a cada sociedad de gestión colectiva, en este caso SAYCE, lo que hace según el artículo 246 del COESCCI es: (i) restar gastos

administrativos y gastos de gestión que sumados no superarán el treinta por ciento de la recaudación total; (ii) máximo el diez por ciento y no menor que el cinco por ciento de lo recaudado es para inversión en proyectos de formación de la actividad creativa de los socios; (iii) no mayor al diez por ciento se destina a beneficios asistenciales y previsionales y (iv) **por lo menos el cincuenta por ciento del total de la recaudación se distribuirá entre los titulares de derechos por partes iguales y proporcionalmente a la explotación de las obras, ya sean interpretaciones o ejecuciones**, emisiones o fonogramas.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Es por ello que es importante conocer como Spotify calcula y reparte las regalías a las sociedades de gestión colectiva, lo cual lo analizamos en el siguiente punto.

5.3.Regalías de Spotify

Spotify calcula las regalías dependiendo de la participación en la transmisión, es decir, en función del porcentaje de reproducciones totales de un artista o compositor, mas no en una tarifa fija por reproducción. Un estimado de **dos tercios de los ingresos que Spotify recibe de las cuotas de suscripción Premium y publicidad de la aplicación, son distribuidos a los derechos de grabación y publicación y las cuatro quintas partes se destinan a la grabación y una quinta parte a la publicación**.(Spotify for Artist, s/f-a)

El pago a los titulares de derechos **va en función de su porcentaje del total de reproducciones que se realizan en un mes en específico**. Un ejemplo que nos da Spotify es:

> *"(...) si un artista representa el 1 % de todas las reproducciones en un país concreto, sus titulares de derechos seleccionados reciben el 1 % de las regalías de grabación que pagamos allí."*(Spotify for Artist, s/f-a)

Mendoza Woodman menciona que esta forma de distribución de regalías provoca que solo un grupo selectivo de artistas con alta demanda reciba una gran parte de los ingresos, mientras que el resto de los titulares reciba montos pequeños o incluso nulos, lo cual se conoce como long tail.(Mendoza Woodman, 2018)

Esta desventaja la podemos ver claramente en el sistema de reparto de regalías de Spotify, ya que el fondo global se distribuye según el número total de reproducciones, es decir que los artistas que cuentan con millones de reproducciones reciben la mayor parte del fondo, y los artistas más pequeños o independientes se les asigna montos reducidos.

Spotify identificó este problema y dio a conocer que las canciones que tienen de 1 y 1.000 reproducciones anualmente generaban al mes alrededor de USD 0,03, lo que no alcanzaba a cubrir la cantidad mínima de retiro solicitada por los sellos discográficos que van alrededor de los USD 2 y USD 50, además de la tarifa que cobran los bancos por transacción que son entre USD 1 y USD 20 por retiro, el dinero de las regalías no solía llegar a las personas que cargan el contenido.(Spotify for Artists, 2023)

A partir del año 2024 Spotify, realizó ciertos cambios y aplicó su nueva política llamada elegibilidad para la monetización de canciones, por medio del cual estableció que las canciones **al menos deben alcanzar mil reproducciones en los últimos doce meses para poder generar regalías por grabaciones**. Es importante mencionar que el tamaño de fondo de regalías no cambió, por el contrario, lo que antes se repartía en pagos de USD 0.03, desde el año 2024, se distribuye en las canciones que verdaderamente alcanzan ese umbral.(Spotify for Artists, 2023)

La implementación de este sistema por parte de Spotify expone una problemática relevante, ya que, si hacemos una subsunción con el ordenamiento jurídico ecuatoriano, podemos reconocer que los autores y sus derechos patrimoniales están reconocidos por el COESCCI, las obras están registradas en SAYCE y son reproducidas en Spotify, sin embargo, por no cumplir el umbral mínimo que la plataforma exige, quedan excluidos de la repartición de regalías y no obtienen ganancias patrimoniales de sus obras.

5.4.Recaudación y reparto de las sociedades de gestión colectiva

Para conocer como los autores obtienen sus ganancias a través de la sociedad de gestión colectiva, debemos empezar analizando la normativa ecuatoriana. El COESCCI, en su artículo 121, resalta que el derecho de remuneración equitativa del autor es irrenunciable, ello como una forma de compensación por la explotación de la obra, lo cual se administra a través de gestiones colectivas.(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016) En el mismo sentido, el artículo 225 del COESCCI, reconoce este derecho para los artistas intérpretes o ejecutantes a una remuneración equitativa por la comunicación pública de sus obras.(CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016) De los artículos analizados anteriormente, se desprende que el derecho de remuneración de los titulares de derechos es irrenunciable, y debe ser garantizado a través de las sociedades de gestión colectiva.

El artículo 255 del COESCCI, regula que, dentro del semestre siguiente a su percepción, las recaudaciones deben ser liquidadas, distribuidas y pagadas por las sociedades de gestión colectiva a los titulares de los derechos. Existen excepciones en los casos que la autoridad nacional competente disponga un plazo diferente previa aprobación.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Esto quiere decir que la sociedad de gestión colectiva de la que forme parte el titular de derecho, en este caso SAYCE, es la encargada de repartir a los titulares de derechos los ingresos obtenidos de la explotación de su obra. Según el artículo 253 del COESCCI, si existen dos o más sociedades de gestión colectiva por la obra, solo se designa a una sociedad recaudadora única, que se encargue exclusivamente de la recaudación.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

Mendoza Woodman, destaca el papel importante que tienen las sociedades de gestión colectiva hoy en día y afirma que:

> *"El sistema de gestión colectiva responde a una estructura de relaciones resultado de la interacción de distintos actores vinculados con la industria musical. La normativa resultante, que da forma a las SGC, busca empoderarlas dentro de dicho sistema con la finalidad de defender los derechos de autor y que las SGC los administren y exploten adecuadamente. Si este rol no existiera dentro del sistema, se limitaría la generación de ingresos para los creadores de contenido por sus obras dado el alto costo que supondría controlar y supervisar su explotación."*(Mendoza Woodman, 2018)

Como lo analizamos anteriormente, las sociedades de gestión colectivas están obligadas a distribuir lo recaudado a los titulares de manera transparente. En este caso, SAYCE se rige por el Reglamento de Distribución, el cual en concordancia con lo sugerido por la CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores), menciona que la distribución de los derechos patrimoniales de las obras que se encuentren en plataformas de streaming musical, se hará de la siguiente manera: **(i) en el streaming y streaming por demanda el 75% será derechos de comunicación pública y 25% para los derechos mecánicos; (ii) por los servicios de descarga 75% serán derechos mecánicos y 25% derechos de comunicación pública; (iii) en el streaming interactivo mixto se repartirán por partes iguales, es decir, 50% derechos de comunicación pública y 50% derechos mecánicos.**(*REGLAMENTO DE DISTRIBUCIÓN*, 2021)

El artículo 76 del Reglamento de Gestión de los Conocimientos, establece las normas del reparto y menciona que una vez que se deduzca el gasto administrativo, se debe garantizar una distribución equitativa entre todos los titulares de derechos, de una manera proporcional a lo que se utilizó la obra, interpretaciones o ejecuciones artísticas, o fonogramas, dependiendo de cada caso.(*REGLAMENTO DE GESTIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS*, 2020)

Por otro lado, el COESCCI, en el artículo 246, establece los parámetros que se deben seguir para la asignación de la recaudación por parte de las sociedades de gestión colectiva, el cual se divide de la siguiente manera: no más del 30% para gastos administrativos y gastos de gestión; hasta el 10% se invertirá en proyectos que promuevan la creatividad de los socios; para beneficios asistenciales y provisionales se destina desde el 5% hasta el 10% de lo recaudado.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

Esto evidencia que el COESCCI, exige que la recaudación y reparto de los derechos patrimoniales de los titulares de derechos, se haga de forma transparente, equitativa y proporcional a las veces que se usa su obra, lo cual refleja una clara protección a los derechos de los titulares de las obras. Sin embargo, esto depende de cómo manejen las recaudaciones y reparto de regalías las grandes plataformas de streaming como Spotify, lo cual se analizó anteriormente.

5.5.Desafíos que enfrentan las sociedades de gestión colectiva con Spotify

En la actualidad, con el desarrollo de las plataformas de streaming las sociedades de gestión colectiva enfrentan grandes desafíos. A pesar de que las sociedades de gestión colectiva gestionan los derechos de los autores a nivel mundial, las leyes que las rigen no se adaptan a la evolución progresiva de las plataformas de streaming. Martínez Tocoronte y Álvarez Sánchez mencionan que es imprescindible fortalecer las organizaciones de gestión colectiva para lograr un mayor desarrollo del sistema creativo, ya que es un sistema que tiene retos día a día conforme avanza la tecnología.(Martínez Tocoronte & Álvarez Sánchez, 2022)

El primer desafío que podemos identificar es el control de poder que tiene Spotify en las negociaciones. En la industria musical siempre ha existido una posición contractual desventajosa para los creadores musicales frente a las grandes plataformas.

Mendoza Woodman basándose en David recalca que esta relación plataforma-creador no ha sido beneficiosa para ambas partes, por el contrario, se puede decir que incluso existe

una relación de explotación.(Mendoza Woodman, 2018) Ya que si los artistas no incluyen su música en plataformas digitales, no tendrían ganancias y no podrían producir más música, además que sería mucho más difícil que las personas lleguen a escuchar su arte. Provocando un oligopsonio, en el cual, según Cabello, sucede cuando en el mercado existen pocos demandantes y muchos oferentes, por lo tanto, el control y poder sobre los precios y transacciones recaen en los compradores.(Cabello, 2016)

En el contexto de Spotify esta problemática está presente cuando las sociedades de gestión colectiva negocian a través de LATINAUTOR, quien actúa como ventanilla única. Ya que a pesar de que LATINAUTOR negocia en representación de toda Latinoamérica, Spotify tiene millones de usuarios alrededor del mundo y es una plataforma reconocida mundialmente, lo cual tiene gran peso en una negociación. Además que la información del mercado musical – incluyendo reproducciones, descargas – es información a la que SAYCE no tiene acceso independiente, solo conoce los datos que Spotify le proporciona.(Spotify for Artist, s/f-d) Es decir, Spotify unilateralmente establece las condiciones del mercado musical, sin que las sociedades de gestión colectiva puedan refutarlas.

Esta situación genera una dependencia económica entre el artista y Spotify, al cual es considerada como un acto de competencia desleal según el artículo 6 de la Ley Orgánica de Regulación contra la Competencia Desleal el cual menciona:

> *"Abuso de situación de dependencia económica.- Es desleal explotar la situación de dependencia económica en que pueda encontrarse una empresa cliente o proveedora que no disponga de una alternativa equivalente para el ejercicio de su actividad en el mercado."*(*Ley Orgánica de Regulación contra la Competencia Desleal*, 2025)

Además, el artículo 4 de la Ley Orgánica de Regulación contra la Competencia Desleal contempla dos clases de competencia desleal:

> *"Competencia desleal agravada.- Se considera tal, a todo acto, práctica, comportamiento o conducta que, por su gravedad y magnitud, pueda afectar o afecte los intereses de orden público económico y pueda distorsionar, afectar o incidir en el régimen de competencia.*
>
> *Competencia desleal simple.- Se considera tal a cualquier acto, práctica o conducta que pueda afectar o afecte los intereses concretos y particulares de los operadores económicos, sean estas personas competidoras o consumidoras."*(*Ley Orgánica de Regulación contra la Competencia Desleal*, 2025)

En este caso estaríamos frente a un caso de competencia desleal por dependencia económica agravada ya que se da entre Spotify que es una plataforma conocida a nivel mundial y todos los artistas que incluyen su música en el catálogo de canciones de Spotify a través de SAYCE y LATINAUTOR. En este caso Spotify es quien fija de manera unilateralmente las condiciones de remuneración y los artistas que incluyen su obra en la plataforma solo pueden aceptarlas ya que de no hacerlo no podrían incluir su obra en la plataforma, lo que provocaría que muchas personas no la conozcan, generando pérdidas a futuro.

Otro desafío que se presenta es la falta de transparencia de los datos que Spotify comparte a las sociedades de gestión colectiva. Spotify en su página web, da a conocer que desconoce sobre los acuerdos que firman los artistas con las sociedades de gestión colectiva o a su vez con las discográficas.(Spotify for Artist, s/f-d)

Es decir que SAYCE recibe lo recaudado de Spotify a través de LATINAUTOR, sin que exista un mecanismo independiente para verificar dichos datos que se originan de la explotación de la obra musical, es decir, el autor no puede verificar si lo que recibe es verdaderamente proporcional al uso de su obra.

Además, Spotify menciona que los errores en los nombres de los compositores, títulos de canciones, podrían retrasar o inclusive bloquear el pago de regalías, lo que perjudica aún más para que SAYCE pueda garantizar un reparto proporcional al uso de la obra musical.(Spotify for Artist, s/f-a)

De todo lo analizamos podemos observar que entre Spotify y las sociedades de gestión colectiva existe una desigualdad en el poder de la negociación y una falta de transparencia en los datos que recolecta la plataforma, SAYCE se encuentra obligado por la legislación ecuatoriana a dar una remuneración equitativa a los titulares, sin embargo, Spotify al tener ciertas condiciones que SAYCE no puede controlar, se ve limitado a verificar si esa remuneración sea en verdad equitativa por el uso de la obra.

6. LICENCIAS DE USO

6.1.Concepto de licencia de uso

Las licencias de uso, es un medio que permite que terceros utilicen la obra del autor, sin necesidad de transferir su titularidad, ya que solo se realiza bajo condiciones específicas para lo cual se requiere el consentimiento de las partes intervinientes. El objetivo de las

licencias de uso es autorizar que terceras personas exploten su obra y hagan uso de ella, para los fines acordados.

Autores como López & Ordóñez, resaltan que la licencia es un documento, por medio del cual los autores o colectivo de autores, acuerdan las limitaciones y alcances que tienen los terceros que poseen su copia como la reproducción, traducción, modificación o adaptaciones en general.(López & Ordoñez, 2021)

Además Córdova, enfatiza que para hacer uso de una obra, es necesario primero obtener la autorización de su titular, es por ello que las plataformas de streaming deben contar con la licencia de uso correspondiente, además que para cada forma de uso se debe obtener su licencia específica, siendo una independiente de la otra.(Córdova, 2021)

El COESCCI, contempla esta figura en el artículo 165, el cual manifiesta que los autores y titulares de derechos, entre ellos los productores, ejecutantes, intérpretes, actores que tengan un papel en la obra tienen la potestad para disponer de sus derechos y autorizar el uso de sus obras o prestaciones mediante las licencias, ya sean libres, abiertas y modelos alternativos de licenciamiento, incluido la renuncia. Las licencias, pueden ser a título gratuito u oneroso, según corresponda.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

En concordancia con lo mencionado anteriormente, Lopez & Martinez, sostienen que las licencias de uso son aquellas en las que el titular autoriza a un tercero a explotar su obra. Dicha autorización se enfoca principalmente en el derecho de reproducción de la obra. En estos casos, las licencias de uso no son exclusivas y se otorgan sin ningún tipo de restricción territorial. Además, manifiestan que las licencias de uso son un modo por medio del cual se transmite los derechos de autor estrechamente relacionada con bienes digitales. Para el goce de los bienes digitales, en los cuales el usuario reproduce la obra, por ejemplo al ver la obra en la computadora, descargar música, es indispensable la autorización por parte del titular, mediante una licencia, caso contrario se estarían infringiendo sus derechos.(Lopez & Martinez, 2007)

Xalabarder, señala que el autor de la obra tiene derecho a decidir sobre los derechos de explotación y remuneración de su obra, ya sea que lo haga de forma directa o mediante entidades de gestión colectiva a través de licencias. Según las formas de explotación que se autoricen, las licencias pueden o no ser exclusivas, por un tiempo y territorio determinado. Por otro lado, señala que el autor de la obra generalmente es la parte más débil cuando se da la relación contractual, es por ello que la ley se encarga de protegerlo estableciendo ciertas reglas,

por ejemplo que en caso de duda sobre el alcance del contrato, se interpretará lo que sea más favorable al autor, también conocido como (in dubio pro auctore) y no están autorizadas formas de explotación que no han sido aceptadas al momento de obtener la licencia.(Xalabarder, 2011)

De todo lo analizado anteriormente, se entiende que las licencias de uso son un sistema por el cual el autor regulariza la explotación de su obra, es decir, todo lo que se puede hacer con su obra, en este caso, en las plataformas de streaming como Spotify. Las licencias que no contengan los requisitos que establece el COESCCI estarían vulnerando los derechos del autor y derechos conexos, es por ello por lo que en el siguiente punto se procede a analizar cuáles son esos requisitos.

6.2.Requisitos para las licencias de uso

Las licencias de uso que se emitan deben cumplir con ciertos requisitos que se encuentran establecidos en el COESCCI. Analizar estos requisitos es muy importante para conocer si las licencias de uso que se suscriben entre Spotify y LATINAUTOR – en representación de SAYCE y de los titulares de derechos de las obras – tiene concordancia con lo que se exige por el ordenamiento jurídico ecuatoriano.

Autores como Córdova recalcan que se necesita la autorización del titular de derecho para poder hacer uso de su obra, por esta razón es imprescindible que las plataformas de streaming cuenten con la licencia correspondiente, además que para cada uso que se le dé a la obra, se necesita una licencia diferente.(Córdova, 2021)

En el mismo sentido, Xalabarder señala que el derecho que tiene el autor a decidir sobre la explotación de su obra puede hacerlo de forma directa o a través de sociedades de gestión colectiva, quienes son las encargadas de gestionar las licencias, las licencias que se otorguen pueden - pero no siempre - ser exclusivas, no exclusivas, para determinado territorio, por un tiempo.(Xalabarder, 2011)

Ahora bien, los contratos que se otorgan entre el autor y SAYCE son de mandato ya que no estamos realizando una transferencia de derechos, los derechos de la obra los va a seguir teniendo el autor de esta. El artículo 239 del COESCCI establece que las sociedades de gestión colectiva son las encargadas de administrar los derechos que le son confiados y que pueden ejercerlos a través de los mandatos otorgados a su favor.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Es decir que el autor sigue teniendo los derechos de su obra y SAYCE solo se encarga de la

administración de los derechos patrimoniales, y de gestionar las licencias de uso con Spotify a través de LATINAUTOR.

A partir de ello, podemos decir que el primer requisito es un mandato conferido por parte del autor a SAYCE. El artículo 247 del COESCCI sostiene que las sociedades de gestión colectiva están obligadas a registrar ante la autoridad nacional competente, que en este caso es el Servicio Nacional de Derechos Intelectuales, los mandatos conferidos a su favor.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016)

El segundo requisito es la autorización por parte del titular. El artículo 165 del COESCCI reconoce la facultad que tienen los titulares de derechos, incluido los autores de autorizar el uso de sus obras.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) En Spotify, esto lo encontramos en el mandato que otorga el autor a SAYCE para que posteriormente LATINAUTOR pueda gestionar la licencia con Spotify. Xalabarder menciona que en una negociación, la parte más débil es el autor y por ello la ley le brinda más protección estableciendo que en caso de duda sobre lo establecido en el contrato, se interpretará lo más favorable al autor, también conocido como in dubio pro auctore.(Xalabarder, 2011)

Ahora bien, una vez que conocemos los requisitos, es importante conocer que las licencias de uso deben contener al menos los siguientes tres elementos para que sean validas:

El primer elemento es el objeto, esto en concordancia con el articulo 120 del COESCCI, el cual sostiene que cada derecho patrimonial es independiente uno del otro, es decir que para cada forma de explotación se necesita una autorización diferente.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Córdova nos da un ejemplo claro al mencionar que si un organismo de radiodifusión tiene una licencia para realizar la comunicación pública de una obra por medio de televisión, esa misma autorización no le permite utilizar la obra en las plataformas de streaming, ya que son formas de comunicación pública independiente.(Córdova, 2021)

El segundo elemento es el alcance que tiene la licencia, incluyendo la exclusividad, territorio y tiempo. Xalabarder menciona que las licencias pueden o no ser exclusivas, y que las formas de explotación deben ser aceptadas al obtener la licencia.(Xalabarder, 2011) Además, el artículo 168 del COESCCI, establece que cuando no estipule expresamente el tipo de cesión, esta se considerara no exclusiva.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA*

SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, 2016) Las licencias que son otorgadas por LATINAUTOR a Spotify son de carácter no exclusivo, es decir que la misma canción se podrá, de ser el caso, licenciada a diferentes plataformas streaming. Con referencia al tiempo y territorio, el artículo 167 menciona que excepto que se estipule lo contrario, los contratos durarán diez años y se limitan al territorio del país donde se celebró.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) El elemento del territorio es muy importante, ya que en el caso de Spotify se emiten licencias que son multiterritoriales ya que Spotify es una plataforma que funciona a nivel mundial.

Como tercer elemento tenemos la remuneración, el artículo 165 del COESCCI faculta al autor de autorizar sus obras a título gratuito u oneroso.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Esta facultad guarda relación con el articulo 121 del COESCCI, el cual reconoce que los titulares tiene derecho a percibir una compensación por la explotación de sus obras, derecho que es irrenunciable.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Este elemento en Spotify ha estado en constante discusión ya que como se analizó anteriormente Spotify a través de su modelo de regalías, no asegura una remuneración proporcional e inclusive si las obras musicales no alcanzan las 1.000 reproducciones anuales en la plataforma, Spotify ofrece una compensación por exposición – visibilidad o promoción de la obra –, esto quiere decir que el titular no recibe un pago "monetario" por el uso de su obra al no cumplir con este límite de reproducciones solicitadas.

De todo lo analizado, podemos verificar que el COESCCI regula tanto los requisitos de forma como de fondo que debe tener las licencias de uso que son otorgadas con el fin de la explotación de la obra. Como se mencionó anteriormente, estos contratos de mandato entre SAYCE y los titulares y las licencias entre LATINAUTOR y Spotify son confidenciales, por lo cual no se puede acceder a dicho contenido para poder verificar si se cumplen o no con estos requisitos que se encuentran en el ordenamiento jurídico ecuatoriano.

6.3. Licencias de uso en Spotify

Spotify para operar y poder incluir todas las canciones que tiene a nivel mundial, necesita licencias, las cuales le autorizan para explotar las obras que se encuentran en su plataforma. Spotify obtiene estas licencias, dependiendo del derecho que se encuentra

involucrado, a través de sellos discográficos y distribuidoras o a través de sociedades de gestión colectiva que están representadas por LATINAUTOR.

Las licencias para los derechos de grabación son negociados entre Spotify y las discográficas o distribuidoras que representan a sus artistas.(Spotify for Artist, s/f-d) Estas licencias no son administradas por SAYCE y por subsiguiente tampoco por LATINAUTOR, estas licencias son producto de convenios comerciales que existen entre Spotify y los sellos discográficos o distribuidoras. Spotify define a las distribuidoras como:

> *"Estas empresas se encargarán de la licencia y la distribución en Spotify y otros servicios de reproducción, y te pagarán las regalías que ganes cuando los oyentes reproduzcan tu música. Estos proveedores brindan acceso instantáneo a Spotify for Artists a todos sus usuarios."*(Spotify for Artist, s/f-b)

Por otro lado, tenemos las licencias por los derechos de publicación, estos se dividen en derechos de ejecución pública y derechos fonomecánicos. Estos derechos si son gestionados a través de sociedades de gestión colectiva como SAYCE por medio de LATINAUTOR, que es quien negocia directamente con Spotify.

Es clave mencionar que LATINAUTOR , en representación de todas las sociedades de gestión colectiva de Latinoamérica, negocia con Spotify por el monto total que la plataforma de streaming pagará por el uso del contenido de todas las sociedades de gestión colectiva que forman parte de LATINAUTOR, y una vez que Spotify entrega las regalías a LATINAUTOR, esta distribuye en función de los usos que se hayan dado en cada territorio.(de Freitas Straumann, 2020)

Estas licencias que se otorgan son de carácter no exclusivo, multiterritoriales y confidenciales.(de Freitas Straumann, 2020) El carácter de confidencial no nos permite conocer el contenido de las licencias, y por lo tanto saber si se cumplen o no con los requisitos del COESCCI.

6.4. Compatibilidad de las licencias de uso con el ordenamiento jurídico ecuatoriano

Almendáriz manifiesta que a pesar de que Ecuador tiene un marco normativo que protege los derechos de autor, la aplicación de estas normas no son muy efectivas y afectan su eficiencia, con ello la ausencia de una gestión eficaz de los derechos digitales.(Almendáriz, 2025) A continuación analizaremos ciertos conflictos que se lograron identificar.

En primer lugar, las licencias que gestiona LATINAUTOR con Spotify son en principio multiterritoriales, ya que Spotify es una aplicación a nivel mundial, por lo que las canciones que se incluyan en la aplicación pueden reproducirse en cualquier parte del mundo. Sin embargo, como lo analizamos anteriormente, el artículo 167 del COESCCI sostiene que los contratos estarán limitados al territorio del país donde se celebró el contrato.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) La licencias multiterritoriales implica que las condiciones que se estipulen aplican para todos los territorios, sin que se puedan cambiar, modificar o establecer conforme las normas ecuatorianas, es decir, a pesar de que Ecuador regula las condiciones de las licencias, estas muchas veces se pueden no cumplir en el contexto digital.

Por otro lado, como lo analizamos en capítulos anteriores, Spotify distribuye las regalías bajo el sistema de stream share, en el cual el valor disminuye o aumenta en función de distintas variables a las que ni SAYCE, ni los autores pueden controlar.(Spotify for Artist, s/f-a) Este sistema de recolección de regalías no garantiza que el titular reciba una remuneración equitativa por la explotación de la obra, conforme lo establece el artículo 121 del COESCCI.(*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN*, 2016) Además con la nueva política implementada en el 2024, en el cual los artistas que cuenten con menos de 1000 reproducciones anuales, no recibirán una remuneración,(Spotify for Artists, 2023) **deja a los artistas que recién están empezando en el mundo de la música sin una remuneración por la explotación de su obra, lo cual contradice el artículo 76 del Reglamento de Gestión de los Conocimientos, que sostiene que los autores deben recibir una distribución proporcional por el uso real de sus obras**.(*REGLAMENTO DE GESTIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS*, 2020)

De lo analizado, es preciso señalar que estas decisiones que se toman de manera unilateral por la plataforma afectan a los derechos patrimoniales de todos los artistas, pero principalmente a aquellos que recién están empezando, el COESCCI tampoco implementa ningún mecanismo por el cual los artistas puedan controlar dichas decisiones. Por el contrario, el COESCCI normativiza las obligaciones que tiene las sociedades de gestión colectiva, al igual que los derechos morales y patrimoniales de los autores, pero no contempla formas en las que los autores puedan verificar las variables que influyen en sus regalías, ni las decisiones que toma unilateralmente la plataforma. Esta falta de regulación evidencia un vacío normativo entre el ordenamiento jurídico ecuatoriano y cómo funcionan plataformas de streaming como Spotify en el día a día. Sin embargo, Ecuador no influiría a nivel internacional…

7. Caso de Taylor Swift vs Spotify (2014-2017): un ejemplo de la tensión que existe entre los derechos patrimoniales de los autores y las plataformas de streaming

Este caso refleja el conflicto real que existe entre los derechos patrimoniales de los autores y las plataformas de streaming, específicamente respecto a la remuneración que reciben de la plataforma, el tema central de este caso.

En noviembre del año 2014 Taylor Swift decidió sacar sus canciones de Spotify, alegando que la industria musical estaba en constante cambio y que no estaba dispuesta en mantener el trabajo de su vida en una plataforma que no compensaba de manera justa a los artistas, compositores, productores y en general creadores de música.(Milenio Digital, 2014)

Ante esta situación, el CEO de Spotify, Daniel Ek, mencionó públicamente que la plataforma pagó más de 2.000 millones de dólares por el licenciamiento de las obras musicales que se encuentran en Spotify. Además sostuvo que Taylor estaría ganando más de USD 6 millones al año.(BBC News Mundo, 2014) Información que fue desmentida por el sello discográfico de Taylor Swift, quien señalo que la cantidad que se recibió por la explotación de las obras era mucho menor de lo que afirmó Spotify.(Tagle, 2021) Esto refleja lo que se mencionó en capítulos anteriores, la constante tensión que existe entre las plataformas de streaming y los autores respecto a la remuneración que reciben de sus obras. Sin embargo, en el año 2017, Taylor Swift volvió a colocar todas sus canciones en Spotify, tras haber alcanzado 10 millones de ventas a nivel mundial y 100 millones de sencillos en Estados Unidos por su álbum 1989, lo cual refleja que estaba recibiendo grandes cantidades de regalías por sus canciones.

Este caso demuestra el conflicto que existe entre los autores y las plataformas de streaming, es un problema que se refleja a nivel mundial. Ahora bien, si Taylor Swift una artista que firmó con un sello discográfico y que tiene miles de personas escuchando su música, estaba en desacuerdo con el modelo de remuneración que manejaba Spotify, es mucho más complicado para los artistas que recién están empezando en el mundo de la música y que no tienen muchos oyentes. Además, si Taylor Swift regresó después de algunos años a Spotify, esto nos demuestran que a pesar de que muchos autores estén en desacuerdo con las normas de la plataforma, no tienen otra opción que aceptarlo y quedarse. Esto demuestra que el problema de la remuneración es un desacuerdo global que ni siquiera los grandes países han logrado resolver.

Esto a su vez refleja la influencia y poder que tiene Spotify en el mercado, según Mainiero, Spotify tiene el 30,5% de cuota de mercado y 615 millones de usuarios en 184 países lo que refleja un claro poder de mercado. Además menciona que la fuente principal del negocio de Spotify, que es la música, no es producida por ésta, por el contrario está controlado en el 84% por grandes discográficas como Universal, Warner, Sony, quienes al tener un gran porcentaje, tiene un poder de negociación influyente e inclusive dependiente ya que Spotify necesita especialmente de estas tres discográficas para tener acceso a la música y a su vez, los artistas dependen del hecho de pertenecer a la plataforma para que su música pueda ser escuchada.(Mainiero, 2025)

Abanto Rodríguez et al, mencionan que el poder de mercado es la capacidad que tiene ya sea una o varias empresas competidoras para incrementar los precios por encima de los precios que maneja la competencia y limitar otras ofertas que se encuentren debajo de los niveles de competencia.(Abanto Rodríguez et al., 2017)

Este poder que tiene Spotify para que incluso Taylor Swift regrese a la plataforma pone en evidencia – como lo analizamos anteriormente – la dependencia económica que existe entre los artistas y Spotify, y el poder que esta plataforma tiene incluso podría considerarse irremplazable en el mundo del streaming. El retorno de Taylor Swift a la plataforma solo refleja la imposibilidad de que los artistas estén fuera de Spotify, plataforma que tiene aproximadamente el 30% del mercado mundial del streaming. Esta situación nos hace darnos cuenta de que Spotify es mucho más que una plataforma de streaming, es el mercado musical, en el cual los derechos patrimoniales de los autores seguirán dependiendo de decisiones tomadas unilateralmente por Spotify.

Conclusiones/Recomendaciones

El ordenamiento jurídico ecuatoriano, a través del COESCCI protege los derechos de autor y derechos conexos que son intrínsecos de los titulares de las obras, pero en el entorno digital esta protección funciona diferente. El COESCCI no regula la protección de los derechos patrimoniales en las plataformas de streaming como Spotify, lo que evidencia un vacío normativo que afecta e inclusive perjudica a los derechos del autor. Por todo ello, se recomienda promover reformas al COESCCI, que regule los derechos de los autores y conexos en las plataformas streaming, específicamente a aquellas plataformas que operan dentro del territorio ecuatoriano, estableciendo que estas plataformas deberán enviar un reporte mensual a la sociedad de gestión colectiva la actividad que ha tenido su obra dentro de la aplicación.

Las licencias de uso que se suscriben entre LATINAUTOR en representación de SAYCE y por lo tanto del titular de derecho son confidenciales, por lo tanto, fue imposible verificar si dichas licencias de uso cumplen con los requisitos de fondo y forma que analizamos anteriormente. Se recomienda a SAYCE mantener un dialogo con LATINAUTOR, con el fin de negociar con Spotify e incluir cláusulas de transparencia y procesos de verificación que permitan acceder a dicha información.

El sistema de regalías que maneja Spotify está basando como lo hemos analizado anteriormente en el stream share, sistema que no garantiza que los autores reciban una remuneración equitativa por el uso de sus canciones tal y como lo establece el artículo 121 del COESCCI. Además, con la nueva política de Spotify que rige desde el año 2024, la cual no reparte regalías a las canciones que tengan menos de mil reproducciones en el año y en esos casos se manejan con una compensación de exposición, vulnera claramente el principio de distribución proporcional al uso real de la obra contemplado en el artículo 76 del Reglamento de Gestión de los Conocimientos, vulnerando el derecho de remuneración especialmente de los nuevos artistas ecuatorianos. En virtud de ello, se recomienda que LATINAUTOR en representación de SAYCE y de las demás sociedades de gestión colectiva de Latinoamérica negocie con Spotify un modelo de reparto de regalías para los artistas que recién están empezando en el mundo de la música y que tienen menos de mil reproducciones en el año.

SAYCE enfrenta una serie de problemas para proteger los derechos de autor de sus afiliados en Spotify, ya que no tiene acceso a los datos de reproducción, solo depende de la información que le proporcione la plataforma, lo que evidencia una posición de subordinación. Esta situación dificulta saber si en verdad se está distribuyendo la remuneración de manera

proporcional al uso real de sus obras. Por esas razones, es recomendable implementar sistemas por medio de los cuales SAYCE pueda realizar auditorías de manera independiente sobre los datos de Spotify, además es importante que las personas que se van a afiliar a SAYCE para posteriormente puedan incluir su contenido en Spotify, conozcan sobre las reglas que tiene Spotify para sus regalías.

El caso de Taylor Swift en contra de Spotify evidenció que el problema de remuneración que tiene la plataforma es global. El hecho de que una artista tan reconocida a nivel mundial considere que lo que Spotify paga a los artistas es insuficiente, refleja que los artistas que recién están empezando en el mundo de la música están en una situación de vulnerabilidad frente a las condiciones que establece Spotify. Se recomienda al Estado Ecuatoriano incentivar la suscripción de acuerdos internaciones que regulen internacionalmente estándares mínimos que deben cumplir las plataformas de streaming y que incluya el respeto al ordenamiento jurídico de cada país.

Bibliografía

Abanto Rodríguez, M., Banda Coronel, E., Fernández Vásquez, K., Gálvez Cerna, P., Guerrero Sausa, J., Hurtado Uriarte, L., & Spelucin Neira, P. (2017). *PODER DE MERCADO Y BARRERAS DE ENTRADA*. UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO.

Almendáriz, J. (2025). *PROTECCIÓN LEGAL DE LOS DERECHOS DE AUTOR DE LOS MÚSICOS EN ECUADOR: PERSPECTIVAS EN LA ERA DIGITAL* [PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR]. https://repositorio.puce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/890cc26d-ddd1-4341-9fe1-1089dea87158/content

Ley Orgánica de Regulación contra la Competencia Desleal, (2025) (testimony of Asamblea Nacional del Ecuador).

BBC News Mundo. (2014). *Presidente de Spotify lamenta retirada de Taylor Swift* . https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2014/11/141111_ultnot_spotify_retiro_taylor_swift_en

Bercovitz, R., Bercovitz, G., Camara, M. del P., Erdozain, J. C., Garrote, I., Gonzalez, A., Marin, J. J., Martinez, P., Moralejo, N., Morillo, F., Perez de Castro, N., & Sanchez, R. (2015). *Manual de Propiedad Intelectual* (6a ed., p. 84). TIRANT LO BLANCH.

Cabello, A. (2016, agosto 16). *Oligopsonio*. Economipedia. https://economipedia.com/definiciones/oligopsonio.html

DECISION 351: Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos, (1993) (testimony of COMISION DEL ACUERDO DE CARTAGENA). https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/DocOf/DEC351.pdf

Córdova, J. (2021). *El Derecho de Autor y las plataformas streaming* (pp. 203–222). Foro Jurídico.

Córdova, J. (2025). Las sociedades de gestión colectiva de Derecho de Autor en la era del streaming: retos y perspectivas. *Revista De Actualidad Mercantil*, *9*, 183–195. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/actualidadmercantil/article/view/30917

de Freitas Straumann, E. (2020). LATINAUTOR. LOS LICENCIAMIENTOS REGIONALES. EL ROL DE LAS ENTIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA MANTENIENDO SU JURISDICCIÓN EN EL TERRITORIO NACIONAL. *Cuadernos jurídicos*, 1–4. https://documentos-ia.s3.amazonaws.com/15+ANIVERSARIO/LATINAUTOR+22_06_2020.pdf

CÓDIGO CIVIL, (2005) (testimony of Asamblea Nacional del Ecuador).

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR, (2008) (testimony of Asamblea Nacional del Ecuador).

CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, (2016) (testimony of Asamblea Nacional del Ecuador).

Española, R. A. de la L. (s/f). *streaming | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE*. Recuperado el 1 de mayo de 2026, de https://dle.rae.es/streaming

Goldstein, M. (2005). *Derecho de autor y sociedad d ela información*. Ediciones La Rocca.

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, (1971) (testimony of Organización Mundial de la Propiedad Intelectual).

Jáuregui Jimena. (2015). *Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo*. *10*, 76–90. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=589769663006

Lipszyc, D. (2017). *Derecho de autor y derechos conexos* (p. 677). CERLALC.

Lopez, A., & Martinez, T. (2007). LAS LICENCIAS DE USO DE BIENES DIGITALES: EL EQUILIBRIO ENTRE LOS INTERESES DE LOS TITULARES DE DERECHOS Y DE LOS USUARIOS. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, *1*, 76–102. https://revistasocialesyjuridicas.com/wp-content/uploads/2010/09/02-tm-05.pdf

López, Z., & Ordoñez, I. (2021). El Derecho de Autor en el sector educacional: Licencias de Uso Copyright y Creative Commons. *Revista Cubana de Educación Superior*, *40*, 16. https://orcid.org/0000-0001-6570-2239

Mainiero, A. (2025). *VALUACIÓN DE SPOTIFY TECHNOLOGY SA*. Universidad de San Andrés.

Martínez Tocoronte, E., & Álvarez Sánchez, A. (2022). Desarrollo de los derechos patrimoniales de autores de obras musicales y su gestión colectiva en Ecuador y España. *Revista Universidad y Sociedad*, *14*, 177–189.

Mendoza Woodman, J. (2018). Los cambios en la industria de la música y el rol de las sociedades de gestión colectiva. *Revista de ciencias de la gestión*, 109–135.

Milenio Digital. (2014). *Taylor Swift explica por qué dejó Spotify- Grupo Milenio*. https://www.milenio.com/espectaculos/taylor-swift-explica-por-que-dejo-spotify

Miró Llinares, F. (2007). EL FUTURO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL DESDE SU PASADO. LA HISTORIA DE LOS DERECHOS DE AUTOR Y SU PORVENIR ANTE LA REVOLUCIÓN DE INTERNET. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche.*, *1*, 53.

Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT), 65 (1996) (testimony of Organización Mundial de la Propiedad Intelectual).

Pazmiño, A. (2016a). *LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL ECUATORIANA COMENTADA Y EN CONCORDANCIA CON LA NORMATIVA COMUNITARIA ANDINA, LOS CONVENIOS INTERNACIONALES Y LA JURISPRUDENCIA COMPARADA* (p. 32). Academia Ecuatoriana de Propiedad Intelectual.

Pazmiño, A. (2016b). *LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL ECUATORIANA COMENTADA Y EN CONCORDANCIA CON LA NORMATIVA COMUNITARIA ANDINA, LOS CONVENIOS INTERNACIONALES Y LA JURISPRUDENCIA COMPARADA* (p. 81). Academia Ecuatoriana de Propiedad Intelectual.

SAYCE. (s/f). *Reconoce el valor de la muuuúsuca*. Recuperado el 7 de junio de 2026, de https://sayce.com.ec/reconoce-su-valor/

REGLAMENTO DE DISTRIBUCIÓN, 16 (2021) (testimony of SAYCE).

ESTATUTO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y COMPOSITORES ECUATORIANOS (SAYCE), 26 (2025) (testimony of SAYCE).

REGLAMENTO DE GESTIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS, 130 (2020) (testimony of SENESCYT).

Spotify for Artist. (s/f-a). *Cómo funcionan las regalías en Spotify*. Recuperado el 7 de junio de 2026, de https://artists.spotify.com/royalties-guide#7AZsjLL81an3FPgcBJmN3T-checklistModule

Spotify for Artist. (s/f-b). *Directorio de proveedores-Distribuidores de artistas*. Recuperado el 11 de junio de 2026, de https://artists.spotify.com/es-419/providers

Spotify for Artist. (s/f-c). *Organizaciones de derechos de autor y sociedades de gestión colectiva*. Recuperado el 7 de junio de 2026, de https://support.spotify.com/es/artists/article/performing-rights-organizations-and-collecting-societies/

Spotify for Artist. (s/f-d). *Regalías*. Recuperado el 7 de junio de 2026, de https://support.spotify.com/es/artists/article/understanding-spotify-royalties/

Spotify for Artists. (2023). *Modernizamos nuestro sistema de regalías para generar mil millones de dólares adicionales para los artistas emergentes y profesionales*. https://artists.spotify.com/es-419/blog/modernizing-our-royalty-system

Tagle, V. (2021). *El sueño del trabajo propio: algunos apuntes sobre Taylor Swift, las disqueras y el largo camino por la propiedad intelectual*. https://www.potq.net/destacamos/taylor-swift-disqueras-derechos/

Umaschi, S. (2019). *La transición digital en la industria de la música: Caso Spotify*. Universidad de San Andrés.

Xalabarder, R. (2011). La propiedad intelectual en el mundo digital ¿un monopolio en extinción? *QUADERNS DEL CAC*, 63–72.