

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE JURISPRUDENCIA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE ABOGADA**

**“LOS SERVICIOS DE *STREAMING* DE OBRAS MUSICALES: ANÁLISIS DE
ESTA MODALIDAD DE USO Y EXPLOTACIÓN DE LAS OBRAS Y
PRESTACIONES PROTEGIDAS POR EL DERECHO DE AUTOR Y LOS
DERECHOS CONEXOS, EL MODELO DE NEGOCIO, LÍMITES Y
EXCEPCIONES Y SU REGULACIÓN EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO
ECUATORIANO”**

SANDRA NICOLE GAVILANES LUZURIAGA

DIRECTOR: DOCTOR ESTEBAN ARGUDO CARPIO

QUITO, 2017

Sery: Por favor aprobar la capacidad de la alumna
Quito, a 27 de julio de 2017 *CB 2017/07/28*

Doctor
Gonzalo Vaca Dueñas
**SECRETARIO ABOGADO DE LA FACULTAD DE JURISPRUDENCIA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR.-**
Presente.-

De mi consideración:

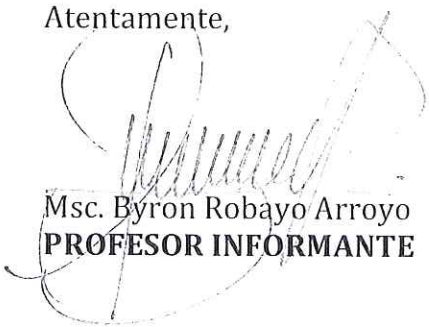
Con relación a su atento oficio No. 056-SJG-2017 de 13 de junio de 2017, mediante el que se me comunica que he sido designado como profesor informante de la Disertación de Abogacía titulada **"LOS SERVICIOS DE STEAMING DE OBRAS MUSICALES: ANÁLISIS DE ESTA MODALIDAD DE USO Y EXPLOTACIÓN DE LAS OBRAS Y PRESTACIONES PROTEGIDAS POR EL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS, EL MODELO DE NEGOCIO, LÍMITES Y EXCEPCIONES Y SU REGULACIÓN EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ECUATORIANO"**, elaborada por la señorita **SANDRA NICOLE GAVILANES LUZURIAGA**, previo a la obtención del título de Abogada, me permito poner a su consideración el siguiente informe:

La tesis remitida cumple con los requisitos metodológicos y formales necesarios en este tipo de investigaciones académicas.

La investigación en particular analiza ciertos aspectos de la normativa nacional y casuística internacional de Derechos de Autor. El planteamiento desde la óptica de la protección de Derechos de Autor aporta una perspectiva interesante y nos introduce en el debate sobre los nuevos mecanismos de explotación de obras protegidas por Derechos de Autor a través de la Internet.

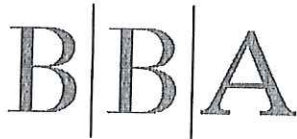
Por los argumentos expuestos, considero que la tesis merece ser aprobada con la nota de DIEZ SOBRE DIEZ.

Atentamente,



Msc. Byron Robayo Arroyo
PROFESOR INFORMANTE

Robayo Arroyo



Barzallo & Barzallo
ABOGADOS

Quito, 12 de septiembre de 2017

Doctor
Gonzalo Vaca Dueñas
Secretario Abogado
Facultad de Jurisprudencia
Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
Ciudad.

De mi consideración

En atención a su comunicación por la que se me solicita la revisión y calificación del trabajo previo a la disertación previa a la obtención del título de abogada de la Srta. Sandra Nicole Gavilanes Luzuriaga, bajo el título “ LOS SERVICIOS DE STREAMING DE OBRAS MUSICALES: ANÁLISIS DE ESTA MODALIDAD DE USO Y EXPLITACION DE LAS OBRAS Y PRESTACIONES PROTEGIDAS POR EL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS, EL MODELO DE NEGOCIO, LÍMITES Y EXCEPCIONES Y SU REGULACIÓN EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ECUATORIANO”.

Respecto de los aspectos cualitativos del trabajo señalo que:

- a). La temática de la investigación es interesante al involucrarse con la tecnología y contiene un buen desarrollo orientado al objetivo que pretende alcanzar. El trabajo se enmarca en una visión académica global.
- b). El análisis legislativo abarca las normas relacionadas con la temática en el campo internacional y nacional. Las opiniones contenidas en el trabajo están fundamentadas y forman parte de una análisis interesante desde la perspectiva del usuario, titular de derechos y profesional del derecho.
- b). El trabajo cumple con las reglas metodológicas.
- c). El trabajo contiene suficiente investigación bibliográfica que respalda la investigación con diversidad de fuentes doctrinarias.

Por lo expuesto consigno la siguiente calificación:

9/10

Atentamente,


Dr. José Luis Barzallo

Recibido 12/ sep 2017

DEDICATORIA

Para mi madre, por su sacrificio, sus enseñanzas y su amor incondicional; mis hermanos, por ser mis cómplices y darle alegría a mis días; y mis abuelos Héctor e Isabel, por sus consejos, su apoyo y su cariño inmenso.

AGRADECIMIENTO

A mi familia, por su apoyo y amor.

A la Facultad de Jurisprudencia de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, por permitir mi desarrollo como profesional y ser humano.

Al Dr. Esteban Argudo Carpio, por sus enseñanzas y motivación, al igual que su tiempo y dedicación empleados para dirigir esta disertación.

A mis amigas y amigos, por hacer de estos años una experiencia única, llena de aventuras y momentos inolvidables.

ABSTRACT

Copyright is facing constant technological advances, which enable multiple ways of gaining easy access to protected works, which means, it has got to adapt at the same pace in which these changes arise. One of the technologies, introduced in recent years, which has gained great popularity in the last five years, is the *streaming*.

Streaming is a mechanism which allows the digital transmission of protected content by the means of Internet, through which, the user is able to perceive the work, without the need of a permanent fixation of the file, in the memory of the device. The different existing platforms of streaming, make available to its clients a wide catalogue of continuous media, including music.

Actors involved in Copyright, within the music industry in particular, authors and other right holders, could be threatened by the rapid growth of exploitation of their work, by digital media; it is important, then, to update the law and ensure its right application. Because of the factors just mentioned, the right of making available, which consists of the right of public communication in digital media and the Internet, was born.

The right to make available protected works is a starting point for establishing a modern Copyright, compatible with the Information Society, which will guarantee that no right holder will be defenseless against the new elements brought by the Digital Era.

RESUMEN

El Derecho de Autor se ve enfrentado a los constantes avances tecnológicos, que proponen múltiples formas de acceso a obras protegidas de forma sencilla, por lo que tiene la necesidad de adaptarse al mismo ritmo que estos cambios surgen. Una de las tecnologías introducida en los últimos años, que ha ganado una gran popularidad en el último lustro, es el *streaming*.

El *streaming* es un mecanismo que permite la transmisión digital de contenido protegido, a través de Internet, mediante el cual el usuario es capaz de percibir la obra, sin necesidad de que exista una fijación permanente del archivo a la memoria del dispositivo utilizado. Las diversas plataformas de *streaming* existentes, ponen a disposición de sus clientes un amplio catálogo de todo tipo obras de medios continuos, incluyendo obras musicales.

Los actores que intervienen en el Derecho de Autor dentro de la industria musical, en particular, autores y demás titulares, podrían verse amenazados por el rápido crecimiento de los medios de explotación digital de su trabajo; es importante entonces la actualización de las normas y su correcta aplicación en la actualidad. Como fruto del análisis de los factores antes mencionados, nace el derecho de puesta a disposición, que consiste en el derecho de comunicación pública en medios digitales e Internet.

El derecho de puesta a disposición de las obras protegidas es un punto de partida para establecer un Derecho de Autor moderno, compatible con la Sociedad de la Información, en el que se garantice que ningún titular de derecho quedará en indefensión frente a las novedades que seguirá trayendo consigo la Era Digital.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
REGULACIÓN DE SERVICIOS DE <i>STREAMING</i> EN LA NORMATIVA INTERNACIONAL.....	3
1.1. DEFINICIONES GENERALES	3
1.2. ESTADO ACTUAL DE LOS SERVICIOS DE <i>STREAMING</i>	6
1.3. NORMATIVA INTERNACIONAL	9
1.4. JURISPRUDENCIA INTERNACIONAL REFERENTE A SERVICIOS DE <i>STREAMING</i>	16
1.5. CASO LATINOAMERICANO	25
CAPÍTULO II	
<i>STREAMING</i> DE CONTENIDOS MUSICALES PROTEGIDOS.....	28
2.1. EVOLUCIÓN DE LA PROTECCIÓN DE OBRAS MUSICALES Y DEFINICIONES GENERALES	28
2.2. ESTADO ACTUAL DE LOS SERVICIOS DE <i>STREAMING</i> DE CONTENIDO MUSICAL	34
2.3. DISTINTOS MODELOS DEL NEGOCIO DE SERVICIOS DE <i>STREAMING</i> DE CONTENIDOS MUSICALES	37
2.4. NORMATIVA INTERNACIONAL APLICABLE	43
CAPÍTULO III	
<i>STREAMING</i> DE OBRAS MUSICALES EN LA LEGISLACIÓN ECUATORIANA	49
3.1. SITUACIÓN ACTUAL DEL <i>STREAMING</i> DE OBRAS MUSICALES EN ECUADOR	49
3.2. REGULACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN TRATADOS INTERNACIONALES..	52
3.3. REGULACIÓN Y EL ACCESO A LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN EN LA CONSTITUCIÓN	58
3.4. REGULACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA DEROGADA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL	61
3.5. REGULACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EL CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN.....	69
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	84

INTRODUCCIÓN

Los avances tecnológicos constantes en la presente Sociedad de la Información, introducen grandes retos a la Propiedad Intelectual y sus distintas ramas, incluyendo al Derecho de Autor y los derechos conexos. El desarrollo de nuevas tecnologías que facilitan la circulación masiva de todo tipo de obras protegidas a través de las redes, impulsa a esta rama del derecho a plantear soluciones frente a situaciones actuales de relevancia jurídica, que involucran formas novedosas de uso, explotación y consumo de contenido, a partir de la aparición de Internet (Torres, 2008, pág. 3).

Como parte de esta evolución tecnológica surge el *streaming*, definido como la transmisión digital de contenido a través de Internet, permitiendo al usuario percibir la obra, sin necesidad de la fijación permanente de la misma a la memoria del ordenador o dispositivo utilizado (Siglin, 2010, pág. 94). Esta forma de consumo de contenido a través de la red, popularizado en la última década, es la base para múltiples empresas, cuya actividad comercial principal consiste en la puesta a disposición de obras, a través de portales web, aplicaciones para dispositivos móviles y programas de ordenador, que permiten la transmisión de determinada obra mediante *streaming* (Infante, 2015, pág. 15).

La industria musical se ha visto forzada a adaptarse también a esta era digital, debido a que parte sustancial de sus ingresos a nivel mundial proviene de plataformas que ofrecen servicios de *streaming* (IFPI, 2015, pág. 6), tales como Spotify, Tidal, Deezer, Pandora, Apple Music, entre otros. Estas empresas, ofrecen el servicio al público en distintas modalidades, ya sea de forma gratuita, apoyándose en publicidad, y estableciendo límites y restricciones al usuario, o a través de un canon periódico, a cambio del acceso al amplio catálogo de obras protegidas contenidas en sus servidores (Márquez, 2010, págs. 7-10).

En Ecuador, a pesar de la existencia de barreras que impiden la inmersión completa de la población en la Sociedad de la Información, como analfabetismo digital (Sharma & Arese Lucini, 2016, págs. 5, 19), la popularidad de los servicios de *streaming* de obras musicales, está en crecimiento (Martinez, 2016). Por lo antes señalado, es importante tomar en cuenta la normativa existente en torno a esta forma de acceso a obras protegidas y, en general, el régimen de derechos de autor con respecto a la era digital. A esto se suma el reciente cambio de legislación nacional, con la derogación de la Ley de Propiedad Intelectual, y el ahora vigente Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Innovación y

Creatividad, que, entre sus disposiciones novedosas más relevantes, incluye el derecho de puesta a disposición, derecho establecido para la regulación de la circulación de obras protegidas en Internet.

A su vez, los cambios que traen consigo las nuevas tecnologías, permiten el crecimiento y avance de nuestra sociedad, pero presentan también amenazas y peligros para creadores de obras y contenidos, quienes podrían quedar en la indefensión, si es que el Derecho no se adapta a la nueva realidad; es esta la importancia de estudiar la relación entre el Derecho de Autor y las distintas formas de explotación de las obras y demás prestaciones protegidas en la actual Era Digital.

Así pues, la presente disertación tiene como objeto el análisis de la modalidad de uso y explotación de las obras musicales a través de los medios digitales, con énfasis en los servicios de *streaming*, y su modelo de negocio, así como conocer las normas internacionales y nacionales que regulan el Derecho de Autor y los derechos conexos en torno a la era digital, a través del desarrollo de procesos de conceptualización, técnicos y documentales, al igual que un análisis teórico y sistemático de los textos, tratados y normativa existente relevante.

CAPÍTULO I

Regulación de Servicios de *Streaming* en la Normativa Internacional

1.1. Definiciones Generales

A partir del año 1886, en el que se da el primer convenio internacional sobre derechos de autor, Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, las condiciones en las que las obras en general se desarrollan han cambiado sustancialmente. Gracias a los avances tecnológicos, las formas de reproducción, difusión y comunicación de obras de todo tipo han aumentado, al igual que su alcance y destino (Blázquez Entonado, 2001, pág. 8). El surgimiento de la llamada “Sociedad de la Información”, a través del desarrollo de la tecnología digital, ha permitido que la transmisión de textos, imágenes, música, software, sea algo común y de creciente expansión en Internet (Ballesteros, 2005, pág. 3).

El *streaming* surge a partir del año 1995, con el formato de audio creado por Real Networks, llamado RealAudio 1.0 (Aguar Guerrero, 2009, pág. 9); este consistía en un programa que posibilita la audición de radio por Internet (Niño-Becerra, 2015, pág. 223), sin necesidad de descargar el contenido previamente. Si bien esta tecnología nace en este momento, no es hasta la década del 2000 que se populariza debido al abaratamiento del costo del ancho de banda, lo que facilitó el acceso a Internet a gran parte de la población (Avacab Audiovisual, 2013).

Durante esta época surge también Napster, que opaca al *streaming*, pero da inicio al gran cambio tecnológico de los derechos de autor. El P2P (peer to peer), tecnología creada por Shawn Fanning en 1999 (Bustamante, 2008, pág. 94), tenía la función de conectar a los usuarios a través de una red sin servidores, que facilitaba la descarga de música, películas, libros, fotos y software entre todos los otros usuarios, de manera gratuita (Varela Pezzano, 2009, pág. 42). El problema con este tipo de redes está claro en la actualidad, los autores no encuentran remuneración por su trabajo, ni tampoco se les reconoce el derecho a explotar su obra (León Robayo & Varela Pezzano, 2009, pág. 208). Las empresas productoras y discográficas se percataron de las pérdidas que esta plataforma web les causaba, cuando Napster estaba en la cumbre con respecto a su popularidad, apenas pasados dos años desde su lanzamiento (Varela Pezzano, 2009, pág. 34). Como es de

suponerse, para cuando los interesados descifraron la amenaza que significaba esta plataforma, una cultura de “libre distribución” se había extendido a lo largo del globo.

Consecuentemente, medidas judiciales fueron tomadas. El caso *A&M Records Inc. vs. Napster Inc.*¹, es el primer juicio al que Fanning se enfrenta, y que, además, pierde. Fue así que se crea un precedente para los casos por venir, con el uso de la figura de “responsabilidad indirecta” (Zepeda, 2002, pág. 84), establecida previamente en el caso *Cable/Home Communication Corp. vs. Network*, que se configura cuando una persona “con conocimiento de la actividad infractora, induce, causa, o contribuye materialmente a la conducta infractora de otro” (*Cable/Home Communication Corp. vs. Network*, 1990).

El final de Napster se daría antes del dictamen de la sentencia, al declararse la empresa en banca rota. Sin embargo, debido a la publicación del código fuente de esta plataforma, de forma pública², muchas otras se crearon, basadas en el mismo sistema, y que, hasta el día de hoy, evaden el pago de regalías a artistas y contribuyen a la piratería en línea (León Robayo & Varela Pezzano, 2009, pág. 209)

El *streaming*, de la forma en la que está concebida ahora, surge como una especie de “salvación” al Derecho de Autor de las garras de estas plataformas manipuladoras del sistema y defensoras de la piratería y de una distorsionada “cultura libre”.

El *streaming* es la distribución digital de multimedia a través de una red de computadoras, de manera que el usuario consume el contenido, usualmente archivos de audio o de video, en paralelo mientras esta se descarga al búfer de datos que almacena el flujo de descarga en la estación del usuario para luego mostrarle el material descargado, y que, una vez que se ha terminado de reproducir el archivo multimedia, este no permanece en el ordenador del usuario, si no es descartada (Siglin, 2010, pág. 94).

El vocablo “stream” proviene de la lengua inglesa y se refiere a una corriente continua (de agua) que fluye sin interrupción. Surge como analogía, la expresión “*streaming*”, ya que esta tecnología permite que un servidor se conecte con una computadora y se establezca una comunicación en la que los datos fluyen de forma continua, sin interrupciones (TV Colombia, 2008)

¹ *A&M Records Inc. vs. Napster Inc.* 239 F.3d 1004, 9th Cir. 2001.

² El 14 de marzo de 2000, la empresa Nullsoft publicó un artículo que divulgaba el código fuente de Napster en el dominio slashdot.org.

El término *streaming* es usualmente confundido con la llamada “descarga continua” o descarga progresiva. Esta se refiere a la transferencia de un archivo pre-codificado que se ha establecido para empezar su reproducción antes de la finalización de su descarga completa (Siglin, 2010, pág. 94). En ambos modelos de distribución de archivos, la descarga y la reproducción del contenido se da de forma paralela, pero es la forma en que se da la descarga la que marca la diferencia entre las dos. Mientras que en el *streaming* la descarga se hace de forma temporal, mediante el almacenamiento en el búfer de datos³ (Nachrichtenpool Lateinamerika, 2009, pág. 57), en la descarga continua, el archivo es almacenado de forma permanente en el ordenador del usuario (Siglin, 2010, pág. 94) .

Estos dos modelos analizados, de distribución de contenido, se contraponen a un tercer mecanismo, el popular “download” o descarga. Antes del desarrollo de la tecnología de *streaming* o de descarga continua, un archivo tenía que ser descargado por completo antes de poder reproducirlo, lo que significaba que el usuario tenía que esperar, de acuerdo al ancho de su banda de Internet, desde varios minutos hasta algunas horas antes de que él o ella pudiera acceder al contenido (Siglin, 2010, pág. 94). Es así que, si bien la “descarga” como mecanismo propio de distribución de datos, sigue existiendo y se lo sigue haciendo, es cada vez menos frecuente, al contrario de las dos anteriores (IFPI, 2015, pág. 8).

Para poder entender en su totalidad al *streaming*, se deben tomar en cuenta las características indispensables que una distribución de contenido debe tener para poder ser considerada como tal:

- La tecnología de transmisión se da a través de redes de medios continuos, como audio y video (Fernandez Breis, 2004, pág. 7). Es decir, no se puede utilizar la tecnología de *streaming* para distribuir contenido fijo o estático, como un archivo de texto.
- No existe descarga de información a un disco local (Suárez Alonso, 2010, pág. 4). Como explicado previamente, los datos de la descarga no se almacenan en el ordenador del usuario, ya que son temporales y al final de la reproducción, estos se eliminan del disco. Esto implica que, si se quisiera reproducir una segunda vez el

³ Búfer de Datos: “espacio de memoria del ordenador en el que se almacenan datos de manera temporal normalmente para un solo uso” (Hennessy & Patterson, 1993, págs. 323, 324)

mismo contenido, será necesaria una segunda descarga, pues los datos de la primera habrán sido ya desechados (Onieva García, 2009, pág. 32).

- Se envía la información a través de la red y el usuario la reproduce en tiempo real al recibirla (Suárez Alonso, 2010, pág. 5). Esta característica es conocida como "inicio rápido" y es una innovación del *streaming* en la que el servidor permite al usuario iniciar la reproducción sin ningún dato previo en el búfer, casi garantizando que la transmisión de contenido se iniciaría más rápido que la descarga progresiva temporal (Fernandez Breis, 2004, pág. 66).

El *streaming* en la actualidad tiene varias formas de manifestarse, tanto a través de portales web, como por medio de aplicaciones diseñadas para dispositivos móviles, al igual que en programas de ordenador. A continuación, se profundizará en el estado actual de los servicios de *streaming*.

1.2. Estado actual de los servicios de *streaming*

La transmisión de obras, tanto musicales como audiovisuales, a través de portales que ofrecen el servicio de *streaming*, se ha popularizado en la actualidad. Un gran número de empresas han hecho de su actividad comercial principal la oferta del servicio de *streaming*, tanto de contenido visual como de audio; así mismo, muchas empresas de diversas ramas del entretenimiento han ampliado su mercado y ofrecen ahora servicio de *streaming*, adicionalmente al servicio que ofrecían en un inicio (Infante, 2015, pág. 15), como empresas dedicadas a la televisión por cable o satelital, al igual que empresas dedicadas a la producción de video juegos.

El ejemplo de crecimiento rápido en este sector de la industria es Netflix Inc.; esta es una empresa comercial estadounidense de entretenimiento que proporciona, mediante una tarifa mensual, *streaming* de contenido multimedia, principalmente, películas y series de televisión por Internet (Schaefer, 2016, pág. 24). La empresa fue fundada en 1997, por Reed Hastings y Marc Randolph a manera de un videoclub online, donde se solicitaban las películas de alquiler por la página web y se entregaban en el domicilio (Netflix, 2016). En el año 2007, Netflix presenta el *streaming*, que permite a sus suscriptores ver el mismo contenido que ofrecía de forma física desde sus ordenadores personales (Schaefer, 2016,

pág. 25). Con el paso de los años, Netflix se ha expandido a nivel mundial, alcanzando en el año 2016, 81 millones de suscriptores localizados en más de 190 países.

Otros servicios igualmente populares, pero que no alcanzan la expansión que ha tenido la anterior, son Hulu, empresa dedicada al *streaming* de películas y series online, al igual que Netflix, por un precio menor al de la empresa mencionada, esta no se ha popularizado, debido a las limitaciones territoriales de la oferta del servicio, y de la cantidad reducida de contenido.

Ahora, es importante mencionar que otras empresas dedicadas a la televisión por cable o satelital, han hecho su inversión también en el *streaming*, ofreciendo su contenido exclusivo por Internet, a aquellos que contratan el servicio a través de una operadora de televisión e, incluso, ofreciendo un paquete independiente en caso de no contratar el paquete por cable (Infante, 2015, pág. 15). Son así, HBO GO, la versión de *streaming* para quienes han contratado el paquete en televisión por cable y HBO NOW (Home Box Office, 2016), para quienes no lo han hecho, pero aun así desean disfrutar del contenido de esta productora. Es igual con la cadena de Fox, que ofrece de la misma manera, FOXPLAY y FOX+, dependiendo de si se ha contratado o no el paquete de televisión (Fox Broadcasting Company, 2016). Así mismo lo han hecho otras empresas dedicadas al mismo objeto social como Showtime, Univisión y CBS.

Pero estas empresas no son las únicas que han ampliado su línea comercial. Amazon es una compañía estadounidense de comercio electrónico y servicios de computación; fue una de las primeras grandes compañías en vender bienes a través de Internet (Salazar, 2016, pág. 2). Desde el año 2011, la empresa implementó el ahora llamado Amazon Prime Video, que permite el *streaming* de películas y series, por el costo de la suscripción al servicio “prime” de Amazon, o un valor mensual solo por este servicio (Amazon Inc., 2016)

Si bien la mayoría de las plataformas dedicadas al *streaming*, ofrecen el contenido de series o películas, al igual que música y otros contenidos de audio, el *streaming* se ha extendido también a los video juegos. El *streaming* de este tipo de contenido se basa en el procesamiento de los juegos en servidores remotos de Internet (González, 2016). Los usuarios envían los movimientos que realizan usando un mando de control para que un potente ordenador a cientos de kilómetros genere los gráficos, y los envíe a la pantalla del jugador (Pastor, 2015), por lo que cada movimiento, cada cambio de gráfica implica una

nueva señal enviada que se guarda en el búfer, que igualmente, desaparecerá después de haber sido reproducida. La implementación de estos sistemas ha causado muchos problemas, porque la tecnología necesitada para la transmisión de datos de forma tan veloz, es más avanzada que aquella que transmite una película, o una canción, en las que no existe interacción del usuario.

El primer servicio de este tipo estrenó en el año 2010, bajo el nombre de OnLive. Lastimosamente, dos años después de su lanzamiento, la empresa estaba en bancarrota y tuvo que cambiar de directiva. Si bien esta fue la pionera en ofrecer el servicio de *streaming* de videojuegos, el negocio fracasó rotundamente. Esto se debió a la velocidad y calidad de conexión de Internet necesarios para que este servicio funcione; la reacción de las imágenes en relación con el momento del movimiento, hecho por el usuario, era tardío, y podría demorarse varios minutos en que este reciba la transmisión de la acción realizada (Grayson, 2015). Para el año 2015, la empresa liquidó sus activos y todo el desarrollo de software y las patentes establecidas para proteger las inversiones que permitían el *streaming* de los videojuegos fue adquirido por Sony Interactive Entertainment (OnLive, 2015), empresa que desarrollo su propio sistema de “Cloud Gaming”, como se conoce al *streaming* de videojuegos (González, 2016), llamado Playstation Now, lanzado en el año 2015, junto con la empresa de desarrollo de tecnología, Gaikai, que fue adquirida por Sony, en el año 2012 (Pastor, 2015).

En definitiva, el *streaming* de todo tipo de contenido está en aumento. Las estadísticas del uso de plataformas que ofrecen los servicios de *streaming* muestran que el incremento del uso de las mismas, en comparación a los servicios tradicionales.

El servicio más popular de *streaming*, Netflix Inc., está disponible en casi todo el mundo. Existen solo cuatro países que no cuentan con la posibilidad de contratar este servicio y son Crimea, Corea del Norte y Siria, debido a restricciones de Estados Unidos con respecto a la expansión de empresas norteamericanas en estos países, y China, país en el cual se tendrá disponible el servicio en poco tiempo (Netflix, 2016). Este es solo un ejemplo del crecimiento increíble que en general el *streaming* está teniendo en la actualidad.

Es importante analizar cuál fue la influencia del Derecho de Autor, si es que tuvo alguna, en el cambio de los hábitos de consumo de contenido audiovisual de los usuarios de Internet. Un estudio hecho por Ofcom, compañía británica reguladora de servicios de comunicación, llamado “OCI Tracker Benchmark Study”, en el año 2012, comprobó que

aproximadamente el 50% de las personas que utilizan Internet no conocen si el contenido que manejan es legal o ilegal (Ofcom, 2012, pág. 03). Además, el estudio demuestra que el 39% de los usuarios infractores de derechos de autor en Internet se verían alentados a cambiar si hubiera contenido legal disponible a un valor más económicos, y el 32% de los usuarios menciona que cambiaría, a utilizar contenido legal, si todos los contenidos estuvieran disponibles (Bríñez, 2015).

Tomando en cuenta que el estudio fue realizado en el año 2012, y que, actualmente, si se realizara un estudio similar, las respuestas cambiarían en razón del crecimiento del *streaming* como medio de distribución legal del contenido audiovisual explicado anteriormente, los resultados de este estudio demuestran que, en efecto, los usuarios del contenido están dispuestos a adoptar otras costumbres de consumo, si estas se ajustan a sus necesidades.

Es lógico decir entonces que, desde el 2012, año en el que se realizó esta encuesta, muchas de aquellas personas que dijeron que optarían por consumir contenido legal si este se adaptaba, en efecto lo hicieron. La compañía Ericsson en la edición 2015 de su reporte anual ConsumerLab TV & Media, basado en información de 20 países en los que explotan su mercado, revela algunos datos sorprendentes acerca del consumo de *streaming* en general. Es así que el 50% de los consumidores dijeron mirar por lo menos una vez al día contenido de un proveedor de *streaming*, mientras que, en el 2010, esta cifra era del 30% (Ericsson ConsumerLab, 2015, pág. 3). Está claro, sin embargo, que estos datos no pueden ser generalizados alrededor del mundo, puesto que se basan en los consumidores de la empresa que ha realizado la investigación, al igual que, únicamente en países como Estados Unidos, Colombia y España, sin tomar en cuenta ningún país del continente africano, por ejemplo, (Ericsson ConsumerLab, 2015, pág. 2).

En suma, el *streaming* está en su punto más alto a lo largo de la historia, y, además, se espera este siga creciendo, por consiguiente, es importante la regulación de los derechos de autor al igual que de los derechos conexos, en el mundo y en el Ecuador.

1.3. Normativa Internacional

Uno de los principales retos de la Propiedad Intelectual en la actualidad, principalmente del Derecho de Autor y los derechos conexos, es la protección de estos derechos frente a

las nuevas tecnologías de la información. El desarrollo del Internet en la última década permite que los usuarios accedan a todo tipo de contenido casi de manera instantánea; esta realidad ha obligado al Derecho a determinar que conductas podrían constituir una violación a los derechos de autores e intérpretes, establecer la jurisdicción en la que estas infracciones serán resueltas y como se resolverán, en el mundo entero (Riera Barsallo, 2009, pág. 15).

Los países con mayor producción audiovisual y musical, y con un mayor desarrollo industrial, han intentado hacer frente a esta problemática de forma fuerte y estricta (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 17); Francia, España, Estados Unidos e Inglaterra son ejemplos de lo dicho.

En el año 2009, entró en vigencia la Ley Promotora de la Difusión y la Protección de la Creación en Internet, mejor conocida como la Ley HADOPI, en Francia. Esta ley tenía como propósito constituir una institución pública con la autoridad de controlar el uso de Internet en el país (Darmon, Dejean, & Pénard, 2016, pág. 182). La HADOPI (Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur Internet), de acuerdo con la mencionada ley, gozaba de un poder público independiente que le concedía la facultad de detectar a los usuarios que infrinjan derechos de autor en la red, con la ayuda de los prestadores de servicios de Internet (Darmon, Dejean, & Pénard, 2016, pág. 183). La ley causó mucha controversia en la población francesa, esto se debía principalmente al procedimiento que se seguía con quienes fueran encontrados infringiendo los derechos de copyright, este se denominaba respuesta gradual (réponse graduée) que consistía en un sistema de advertencias.

La HADOPI, cuando detectaba un transgresor, comenzaba por enviar un llamado de atención por medio del correo electrónico, si es que éste era encontrado por segunda ocasión infringiendo la norma, se le enviaba una carta certificada, en la que se le advertía de la sanción impuesta por quebrantar esta ley, y, finalmente, si es que incidía por tercera vez en la misma falta, la autoridad mencionada, procedía a suspender hasta por un año el servicio de Internet al usuario. (Assemblée Nationale Française, 2009, págs. 3-5).

El Consejo Constitucional Francés, dictaminó que la ley incurría en algunas faltas constitucionales, meses después de la publicación de esta (Sentencia 2009-590 DC del 22 de octubre de 2009). En un primer momento, el Consejo realiza el análisis sobre el principio de legalidad para así declarar la inconstitucionalidad de la facultad de otorgar a

una entidad administrativa, como es la HADOPI, el poder sancionatorio de suspender el servicio de Internet, por ser este un derecho de comunicación, además, la imposición de esta sanción es una facultad propia de un juez penal (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 18) .

Se analizan también, dentro de esta sentencia, el derecho a la libertad de expresión, por ser este vulnerado, de la misma forma, al darse la suspensión de Internet. Se analiza igualmente la vulneración al principio de presunción de inocencia, por considerarse a quien ha realizado la contratación del servicio de Internet como culpable de infringir las normas que rigen el Derecho de Autor (Bernal Ramirez, 2012, pág. 328)

Como resultado, un estudio realizado por el diario francés “Le Figaro”, en el mes de marzo del 2011, demostró que el 50% de las personas advertidas por Hadopi detuvo las descargas ilegales, el 22% redujo su ritmo de descarga, el 26% no cambio sus prácticas y el 2% acepta que descargó más que antes (Katchadourian, 2011, pág. 18). Como se desprende de la información que precede, los resultados son positivos, en cuanto se refiere al cambio de hábitos de los usuarios de Internet, pues un 72% modificó sus prácticas.

Esta ley fue derogada, finalmente, el 9 de julio de 2013 mediante el decreto 0157, ya que, el Gobierno francés, valoró que los castigos a los usuarios no eran efectivos en la medida en la que se había esperado y, en su lugar, propuso adoptar un sistema de oferta de cultura legal para desalentar la piratería (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 18).

La ley “HADOPI” fue la inspiración de muchos países, para adoptar medidas legales que controlen el respeto al Derecho de Autor en muchos países de todas partes del mundo.

Estados Unidos aprobó en 1998 la ley “Digital Millennium Copyright Act” (DMCA), la cual establece acciones civiles y penales para hacer frente a las infracciones de los derechos de autor y regula la responsabilidad de los proveedores de servicios, a través de un procedimiento conocido como “notice and take down” que permiten al titular de los derechos de Propiedad Intelectual comunicarse con el proveedor para notificarle que uno de los usuarios de su red está realizando actos que atentan contra el Derecho de Autor y/o derechos conexos (Instituto Autor y la Coalición de Creadores e Industrias de Contenidos, 2014, pág. 14). Aparentemente, los resultados de esta norma no fueron considerados suficientes, por lo que se propusieron dos normas con una fuerza superior para contrarrestar la piratería en línea.

La controversial ley “SOPA” o “Stop Online Piracy Act” fue propuesta como proyecto ante la Cámara de Representantes de Estados Unidos, en el año 2011, al mismo tiempo en que, en la Cámara de Senadores del mismo país, se socializaba el proyecto de ley “Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act”, de forma abreviada “Protect IP” y de forma aún más corta “PIPA”; ambos proyectos tenían la intención de eliminar las infracciones cometidas en contra del Derecho de Autor estadounidense, mediante una restricción del acceso a los sitios web que hospeden o faciliten el traspaso de contenido “pirata” (Schmitz, 2013, pág. 214). Estas leyes estaban dirigidas a páginas o servicios web que eran manejadas o que tienen su base en países extranjeros, los cuales facilitan las descargas ilegales y contra los cuales, a la industria de Estados Unidos a le resulta particularmente difícil tomar medidas o hacer cumplir las sentencias dictadas en cortes nacionales (Langford, 2013, págs. 86, 87), es decir, se dirigían principalmente a aquellas páginas web que no pueden ser controlados por el gobierno estadounidense. Esto se pensaba hacer a través del corte de los ingresos de las páginas web extranjeras que se financian con fondos estadounidenses, es decir, prohibían a los servicios de pago, como Pay-Pal, hacer transferencias de dinero a estos servidores, e impedir que los servicios de publicidad provean a dichas páginas. Adicionalmente, la visibilidad de estas páginas web sería cortada, impidiendo que aparezca en los motores de búsqueda al momento de hacer la exploración en Internet (Schmitz, 2013, pág. 216). Adicionalmente, estas dos leyes, SOPA y PIPA, fueron apoyadas por la industria farmacéutica, quienes esperaban suspender la venta de medicamentos falsificados provenientes de países terceros (Schmitz, 2013, pág. 215), así mismo, se esperaba suspender la venta de todo artículo falsificado, incluyendo artículos de vestir, artículos para el hogar, etc.

Estos dos proyectos causaron mucho revuelo, no solo a nivel local, sino a nivel internacional, adquiriendo notoriedad y causando debates. El por qué, aparenta ser bastante claro, mientras que tentativas normativas anteriores en las que se trataba de prohibir el contenido ilegal, simplemente apuntaron a atacar dicho contenido, en el que se cometía la ofensa como tal, este nuevo juego de proyectos tienen como objetivo prohibir el contenido ofensivo ilegal expuesto en determinados sitios web, usando como medida la restricción al acceso a estos sitios, de forma entera o parcial, así como la de coartar el financiamiento de los mismos (Timm, 2012, pág. 2) .

La feroz oposición vino de creadores de contenidos como la comunidad Wikipedia, organizaciones de defensa de la libertad de expresión como “Electronic Frontier Federation”, autores de software libres, y otras compañías web, así como el público (Sturm, 2006). Estos opositores a SOPA y PIPA expresaron creer que ninguno de los proyectos hace lo suficiente para proteger al denunciado de falsas acusaciones; como explica la Electronic Frontier Foundation, tal y como están estipulados, estos otorgan inmunidad a los procesadores de pago y redes de publicidad que bloquean a los sitios basados en un “indicio razonable” de que las normas han sido infringidas, de forma que, aunque las acusaciones resulten ser falsas, únicamente el sitio web sufre las consecuencias (Electronic Frontier Foundation, 2012).

Otra de las grandes críticas que se hizo con respecto de estas normas es la constitucionalidad de las mismas. Igual que en el caso de la ley “HADOPI” en Francia, se consideró que muchos de los postulados contenidos en estas leyes violaban la norma constitucional (Lemley, Levine, & Post, 2011, pág. 14). El derecho a la libertad de expresión, fue uno de los grandes pilares que fundamentaron esta lucha, igual que el impacto negativo que estas normas crearían con respecto a aquellas páginas web que alojan contenido legal compartido por usuarios; asimismo, se dieron muchas razones por las cuales se consideraba que estas leyes serían ineficaces para combatir la piratería (American Civil Liberties Union, 2011, pág. 3) .

Se creó contenido en forma de crítica, se enviaron cartas al Senado y a la Cámara de Representantes; pero, la protesta que atrajo más la atención, fue la hecha por la Fundación Wikimedia, dueños del dominio de Wikipedia. El 18 de enero de 2012 a las 05:00, Wikipedia en inglés inició un “apagón” anunciado por medio de una carta abierta de la directora ejecutiva de la fundación, Sue Gardner. El apagón se extendió según lo programado por un espacio de 24 horas (Gardner, 2012, pág. 1). Dicho apagón consistió en mostrar una pantalla negra con el mensaje "Imagine un mundo sin conocimiento libre", a quien intentara ingresar en la página web. En forma de apoyo a la iniciativa de Wikimedia Foundation, Google, si bien no se sumó al apagón, mostró a sus usuarios de Estados Unidos, en la página de inicio, un enlace en el que se leía “Tell Congress: Please don't censor the web!” (Dile al Congreso: Por favor no censure la web) (Google, 2012). El alcance fue tal que, según el sitio de noticias estadounidense *Político*, 7.000 páginas web

se unieron al “apagón” entre los cuales se encontraban WordPress, la Fundación Mozilla, Reddit y Yahoo (Kelion, 2012, pág. 16T).

Debido a la respuesta negativa de las empresas más grandes en Internet, el Congreso de los Estados Unidos congeló el proyecto de ley, en el mes de enero del 2012, hasta conseguir mayor consenso; esto se produce aún después de que Lamar Smith, quien fuera el promotor de la Ley, propusiera un cambio que impida bloquear las páginas que violen la Propiedad Intelectual (El País, 2012, pág. 13) .

Si bien estos intentos de limitar las redes al Derecho de Autor fueron fallidas, por diversos motivos que van más allá de la Propiedad Intelectual en sí misma, no fueron los únicos en proponerse. En España, la Ley de Economía Sostenible, conocida como la Ley Sinde, por ser la Ministra de Cultura, Ángeles Gonzales-Sinde, quien propuso la reforma de la normativa en materia de Propiedad Intelectual, cambios por los cuales dicha ley causó polémica (Fuster Morell, 2014, pág. 17) . Mediante la adhesión de una disposición titulada como “Disposición Final Segunda”, se introduce un texto que afectó a la Ley de Propiedad Intelectual, La Ley de Servicios de la Sociedad de la Información y la Ley Reguladora de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa, siendo desarrollada por un reglamento aprobado en 2011 (Cardona Llabrés, 2015, pág. 23).

A través de esta acción legislativa, el Ministerio de Cultura adquirió la potestad de crear la llamada Comisión de Propiedad Intelectual, la cual está integrada por tres miembros con un mandato de tres años no prorrogable (Miquel Rodríguez, 2012, pág. 149). A esta organización se le otorgó la función de ejercer control de las infracciones a la Propiedad Intelectual, sobre todo las que se dan a través de las páginas web de enlaces ilegales no autorizados (Cardona Llabrés, 2015, pág. 25) . Con esto, se inviste a esta Comisión con el poder de cerrar las mencionadas páginas mediante autorización judicial otorgada por los Juzgados Centrales de lo Contencioso Administrativo, si es que estas, al ser avisadas, no retiran voluntariamente sus contenidos en plazo de 48 horas (Arcos, 2011).

Igual que las propuestas normativas analizadas previamente, esta ley ha tenido muchas críticas, empezando por la fundamental, que se refiere a la vulneración del derecho a la libertad de expresión y, la discusión acerca del origen de la norma, como resultado del *lobbying* realizado por las grandes corporaciones (Rodríguez, 2011, pág. 4). Pero esta no es la única crítica a dicha norma, lo es también la falta de intervención de una autoridad judicial que legitime el proceso, ya que, en este caso, el juez se limitaría a autorizar el

cierre, mas no tiene el poder de discusión sobre la existencia o no de la vulneración en cuestión (Arcos, 2011).

Si bien la mencionada ley española ha tenido algunas modificaciones a lo largo de los últimos 5 años, la esencia ha permanecido, aunque se han criticado los resultados, calificándolos de escasos y refiriéndose a la efectividad de la norma, se ha dicho que ha sido poca, ya que el cierre de las páginas web ha sido mínimo en comparación al surgimiento de páginas nuevas y que ha disminuido muy poco el número de usuarios que obtiene material de forma ilegal (Otto, 2013).

Así como las ya mencionadas normas, podemos exponer muchas más, como Digital Economy Bill en Inglaterra o el Proyecto Escudo Dorado o Gran Cortafuegos, en China, las cuales han intentado poner fin a las descargas ilegales de material protegido por el Derecho de Autor, al disponer sanciones a aquellos usuarios que vulneren los derechos de autor en Internet; no se puede negar que esto sucede en parte debido a la presión ejercida por las grandes compañías del entretenimiento que buscan salvaguardar sus intereses. Sin embargo, tales leyes, en algunas circunstancias, quedaron solo en proyecto, y en otros, en los que sí vieron la luz, tal como el caso español, no han sido efectivas y las descargas ilegales de contenidos se siguen produciendo (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 17).

Los estados, de forma individual, no han logrado resolver el problema de la protección de las obras y sus autores frente a la amenaza latente en la que se ha convertido el Internet, pero no son los únicos que han intentado tomar medidas al respecto. La Organización Mundial de Propiedad Intelectual, ha tratado ampliamente el tema de la difusión y distribución de obras por medio de la web en diversos instrumentos internacionales, que afectan a los países miembros de dicha organización.

Los llamados “Tratados de Internet” fueron concertados en diciembre de 1996, y consisten en dos tratados, el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas; estos tratados juntos representaron un importante acontecimiento en la modernización del sistema internacional de Derecho de Autor y derechos conexos, pues proponían el paso del sistema tradicional a la era digital (OMPI, 2012). Estos instrumentos internacionales entran en vigencia en el año 2002, mucho antes que se desarrolle la legislación estudiada en párrafos anteriores, por lo que, se desprende que estos contienen únicamente lineamientos básicos acerca de la protección de los derechos de los autores en Internet. Dichos tratados serán analizados posteriormente.

1.4. Jurisprudencia Internacional Referente a Servicios de *Streaming*

Desde el surgimiento de la Internet, no solo las normas se han visto obligadas a cambiar, sino también la aplicación e interpretación de las mismas, para adaptarlas a nuevas circunstancias que surgirían con el desarrollo tecnológico. Las formas de compartir información y de obtener datos de forma gratuita e inmediata, a partir del nacimiento de las redes, eran múltiples, por lo que los beneficiarios de los derechos de autoría, al no tener retribución alguna, decidieron reclamar sus derechos frente a los jueces y tribunales de los países en los que se infringieran tales derechos. Así, surgen algunas jurisprudencias relevantes con respecto al Derecho de Autor y el Internet, específicamente el derecho de reproducción y transmisión de las obras por la web.

El caso “pionero”, aquel que marca un precedente importantísimo en este ámbito, es el ya mencionado, Napster.

Si bien, existieron varias demandas contra Napster, Inc., como la banda Metallica⁴, el rapero Dr. Dre⁵, e incluso Madonna, el caso que marca un punto de partida para el Copyright es el conocido como A&M Records, Inc. v. Napster, Inc. La facilidad de transferencia de material con derechos de autor hizo que las empresas disqueras quienes forman parte de Recording Industry Association of America, incluyendo A&M Records, tomaran cartas en el asunto, así que el 7 de diciembre de 1999 propusieron un juicio en contra la página web, lo cual le dio a Napster una enorme publicidad, lo que provocó el aumento millones de usuarios a dicho servicio (Menta, 1999, pág. 96) .

Después de una fallida apelación ante la Corte de Apelaciones del Ninth Circuit de Estados Unidos, un mandato judicial fue emitido el 5 de marzo de 2001, en el que se le ordenó a Napster que previniera el intercambio de música con derechos de autor en su red. En julio del 2001, la empresa se vio obligada a cerrar su red completamente para cumplir con las exigencias (Villalba Díaz , 2001, pág. 3). Dentro de la sentencia condenatoria de Napster, se afirman las acusaciones que hicieron los miembros del RIAA, y se declara la responsabilidad de página la web, diciendo que sus usuarios estaban directamente

⁴ Metallica, et al. v. Napster, Inc. No. C 00-4068 MHP. MDL No. C 00-1369 MHP

⁵ Andre Young p/k/a Dr. Dre, et al v. Napster, Inc. No. C 00-3997 MHP
MHP No. C 00-1369 MHP

infringiendo los derechos de autor, pero que Napster era responsable por contribuir a las infracciones de derechos de autor y que era responsable por violación indirecta a los mismos (A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 2001).

Es preciso conocer cuál es la importancia de esta primera jurisprudencia. Si Napster hubiera ganado el juicio que suscitó el interés de tantos usuarios de Internet, habría logrado continuar impunemente su actividad, abriendo a la vez la puerta a otros sistemas, que quedarían automáticamente legalizados (Zurdo, 2001, pág. 125). Esto ocasionaría, sin duda, que las empresas discográficas o productoras de contenido visual vieran esfumarse una gran porción de su negocio, a favor de las empresas que fabrican soportes materiales como CDs, o a favor de páginas web que ganan a través de publicidad, cantidades que no tienen que retribuir a ningún otro actor; por otra parte, al no existir ninguna retribución o incentivo a autores e intérpretes, la producción sería mínima y no habría motivación alguna para la producción de obras de ningún tipo (Trigo Aranda, 2001, pág. 115).

Existen otros casos, con respecto al copyright y al “file-sharing”, que valen la pena mencionar como un antecedente del terreno sobre el que se funda el nuevo sistema de *streaming*, uno de estos es el de la página web “The Pirate Bay”.

The Pirate Bay, TPB, es un motor de búsqueda y rastreo de archivos con el protocolo BitTorrent, en el que es posible realizar búsquedas y descargas de todo tipo de material multimedia, lo que facilita el intercambio de archivos p2p entre los miles de usuarios a nivel mundial (Pfanner, 2008, pág. 04). Esta página web fue fundada por la organización Piratbyrå a principios de 2003 en Suecia, convirtiéndose en el “tracker” o rastreador más grande del mundo.

El conflicto jurídico comienza en el 2006, cuando la policía sueca detuvo a tres de los cuatro que serían posteriormente acusados como responsables de TPB, en una redada en la que se confiscaron varios de los servidores que se utilizaban para la administración de la página web. En enero de 2008, la fiscalía sueca presentó cargos contra cuatro de las personas detrás de The Pirate Bay por promover que otras personas infrinjan las leyes de copyright y de suministrar tecnología de forma ilegal (Niqui, 2011, pág. 123).

El juicio comienza en febrero de 2009, en el Tribunal del Distrito de Estocolmo, Suecia, y junto a los cargos presentados por la fiscalía, los acusados se enfrentan a las denuncias por violación de Copyright de un grupo de empresas del medio, encabezado por la

International Federation of the Phonographic Industry IFPI, que por daños y perjuicios les reclama una indemnización de 13 millones de dólares (Barrapunto, 2009).

Los argumentos de la defensa se centraban en que los acusados no eran responsables directos de las faltas al copyright, sino que sólo habían suministrado una herramienta de tecnología "bit torrent", la cual no es ilegal y alegaban que la decisión de descargar material protegido era exclusivamente de los usuarios (Klose, 2013). Por el contrario, la parte demandante, entre los que se encontraban MGM, Sony BMG y Universal, solicitaron que los acusados fuesen tratados como autores de un delito contra la Propiedad Intelectual y condenados al pago de la indemnización solicitada (Oberholzer-Gee & Strumpf, 2010, pág. 27).

El 17 de abril de 2009, el tribunal sueco condenó Fredrik Neij, Peter Sunde, Gottfrid Svartholm Warg y Carl Lundström, responsables del portal "The Pirate Bay", como cómplices del delito contra los derechos de autor sentenciándolos a un año de cárcel y al pago 30 millones de Coronas Suecas, aproximadamente 2.4 millones de dólares por violación a la ley de Propiedad Intelectual (The Pirate Bay Trial, 2009) .

Si bien los cuatro acusados cumplieron su tiempo de cárcel y pagaron los valores que debían, el sitio sigue en línea, y funciona casi a nivel mundial, salvo los países en los que la página ha sido bloqueada, como Irlanda, Alemania y España, bajo el amparo de la Ley Sinde. Consecuentemente, cabe preguntarse si es que la forma en la se manejó la justicia sueca fue o no eficaz.

Son varios los casos que se han dado con respecto a los derechos de autor, sobre todo en lo que se refiere a la descarga ilegal de contenido protegido por el Derecho de Autor y los derechos conexos. Los más importantes se encuentran brevemente ilustrados en el siguiente cuadro:

CASO	PAÍS	DECISIÓN
GROKSTER	Estados Unidos	La Corte Suprema de Estados Unidos falló en contra de GROKSTER, LTD., indicando que los servicios de intercambio de archivos por Internet (p2p), serán responsables de las violaciones al

		<p>Derecho de Autor cuando estos tienen la intención de que sus usuarios utilicen su software, principalmente, para el intercambio de material sujeto al copyright ilegalmente. En este caso existía evidencia acerca de la finalidad ilícita de quienes manejaban la página web en cuestión, ya que se fomentaba la descarga de contenido protegido por copyright a través de publicidad en distintos medios. (MGM Inc. v. Grokster Ltd., 2005)</p>
<p>MEGAUPLOAD</p>	<p>Nueva Zelanda y Estados Unidos</p>	<p>La fiscalía de Estados Unidos ha interpuesto una acusación en contra de los ejecutivos de Megaupload, indicando que ellos están infringiendo voluntariamente los derechos de autor dentro del sistema de la página web, tienen conocimiento de que el material que hospedan infringe dichos derechos, reciben un beneficio económico directamente atribuible a la actividad que viola el Derecho de Autor, y que además, pudiendo ellos controlar el material de su página, no han impedido, bloqueado el acceso o removido el contenido en cuestión, sino, han promovido entre sus usuarios el subir a la plataforma web contenido popular sujeto a derechos de autor mediante un sistema de premios llamado “uploader rewards” (INDICTMENT : Kim Dotcom, Megaupload Limited, et al, 2012). Actualmente, solo uno de los acusados ha sido sentenciado en Estados Unidos, por la dificultad de extraditar a los demás acusados, sobre todo a Kim Dotcom, quien es el principal representante de Megaupload.</p>

NEWZBIN	Inglaterra	La Alta Corte de Justicia de Inglaterra y Gales consideró que los miembros de Newzbin infringieron las normas de los derechos de autor por estar conscientes de las infracciones al copyright que se cometían en su portal web y no haber instalado ningún sistema de filtración; además de estar dedicado el sitio web, en su mayoría, a la descarga de películas, y a proveer a sus usuarios la información y la capacidad de descargar fácilmente el contenido. Se ordena bloquear la página web. (Newzbin: 20th Century Fox et. al. v. British Telecommunications PLC, 2011)
RAPIDSHARE	Alemania	La Corte Superior Regional de Düsseldorf declara que no existe responsabilidad de Rapidshare en las violaciones al Derecho de Autor, por ser decisión del usuario compartir o no el contenido almacenado en la página web y porque la administración de dicha página había implementado un sistema, aunque poco eficiente, de control del material compartido con otros usuarios cuando exista copyright de por medio. (Engelhardt, 2012)

Si bien muchas de las páginas web sujetas a demandas en la sección anterior del texto, ofrecían su contenido en forma de *streaming*, su finalidad principal era la descarga de contenido, por lo que fueron juzgadas por eso, y no por ofrecer a sus usuarios la posibilidad de acceder al contenido sin descargarlo en sus ordenadores.

Utilizando todos estos casos como antecedente, se puede analizar una parte de la jurisprudencia existente acerca del *streaming* en concreto. El caso “American Broadcasting Companies, Inc. v. Aereo, Inc.”, es uno de los más relevantes en este contexto.

Aereo Inc. era una compañía dedicada a la tecnología, con base de operaciones en la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Esta sociedad se manejaba a través de un sistema que les permitía almacenar, a través de medios digitales, las señales de televisión emitidas por las diversas cadenas de televisión para su captación gratuita, a petición del suscriptor, para posteriormente, ser percibidas por dicho usuario vía *streaming* a través de su ordenador, tableta o Smartphone con conexión a Internet (Caballero Leal, 2014, pág. 126).

American Broadcasting Companies (ABC), propuso una demanda en contra de AERO bajo el presupuesto de que dicha empresa había cometido una violación a su derecho exclusivo de “ejecutar públicamente” sus obras (“the right to perform their copyrighted works publicly”), obras que estaban legalmente protegidas a través del sistema de Copyright estadounidense (ABC Inc. v. Aereo Inc., 2014).

La corte de Apelación del Segundo Circuito de Estados Unidos, consideró que la forma en la que AEREO emitía la señal no constituía ejecución pública, ya que la audiencia potencial capaz de recibir la señal era limitada al cliente que lo solicitaba, lo que no se entendía como público (Horth, 2012). Pero el juicio no finalizó ahí.

La Corte Suprema de Justicia estadounidense determinó, sin embargo, que sí existía una violación al Derecho de Autor, con respecto al derecho de ejecución pública, explicando que dentro de la norma se indica también que constituye acto de ejecución pública, la transmisión o la comunicación del medio, por otras vías o a través de cualquier dispositivo, sea que los miembros del público sean capaces de recibir dicha ejecución al mismo tiempo o en momentos distintos de la ejecución original, igual que en la misma locación, o en distinta (Caballero Leal, 2014, pág. 130).

Dentro del proceso, la Corte se plantea dos incógnitas: primero, decidir si la que Aero hacía constituía una “ejecución”, y segundo, si es que se lo hacía de forma “pública”.

El Copyright Act, no indica si es que la entidad que provee el equipo que otro utiliza para recibir una obra está de hecho “ejecutando” la misma, dicen los magistrados de la Corte; pero analizan que el término “perform”, utilizado en la norma estadounidense, definitivamente engloba la actividad que AEREO realiza, debido al espíritu del Copyright Act (Quinn, 2014). Para llegar a esta conclusión, la Corte asemeja la forma de funcionamiento de Aereo con la de la televisión por cable, indicando que ambas transmiten obras sujetas al Copyright, a través de sus propios equipos y que lo hacen a disposición del

cliente. Si bien existe la diferencia de que, en la televisión por cable, la transmisión es continua y a tiempo real, mientras que Aereo solo funciona cuando el usuario decide, la Corte consideró que esta diferencia era irrelevante (ABC Inc. v. Aereo Inc., 2014) . Por lo que, si es que la transmisión que realiza la televisión por cable es considerada ejecución, entonces lo que la demanda realiza, también será considerada así.

Posteriormente, los magistrados analizan la publicidad del acto que Aereo realiza. Para esto, la Corte Suprema admite que el hecho de que sólo un suscriptor del servicio reciba la transmisión de la obra, no se encaja en la definición de ejecución “pública” en el marco del Derecho de Autor (Quinn, 2014). Sin embargo, indican que el sistema de Aereo, frecuentemente transmite el mismo programa de televisión a muchos suscriptores al mismo tiempo; esto, dentro de la lengua inglesa, permite contar tal actividad como la transmisión de una obra públicamente. Así, hacen una analogía con la transmisión de un mensaje a amigos, enviando correos electrónico separados idénticos a cada amigo o un solo correo electrónico a todos, al mismo tiempo (ABC Inc. v. Aereo Inc., 2014).

Como consecuencia de lo expuesto con anterioridad, se decide revocar la resolución previa de la Corte de Apelaciones y ordenar seguir el procedimiento necesario para ajustarse a la opinión emitida por los magistrados de la Corte Suprema (Caballero Leal, 2014, pág. 125). Dentro del juicio, existió el voto salvado de tres jueces, contra los seis que estuvieron a favor de la decisión final, en el que se disenta con respecto a que el funcionamiento de Aereo fuera similar al de la televisión por cable, y que por ende la actividad de dicha empresa no constituía “ejecución” (Quinn, 2014).

Finalmente, Aereo cesó sus funciones el 28 de junio del mismo año (Caballero Leal, 2014, pág. 132).

A pesar de ser este probablemente el caso con mayor relevancia al respecto del *streaming*, no es el único, en Europa también se discuten estos temas.

El caso *Stichting Brein v. Jack Frederik Wullems*, iniciado en Holanda, es un caso emblemático para la Justicia Europea, pues es la primera vez que se plantea una problemática de la naturaleza de esta (McCarthy, 2015).

Stichting Brein es una organización formada por empresas de la industria cinematográfica y algunas casas editoriales holandesas, con el propósito de proteger sus intereses económicos, principalmente en lo que respecta a derechos de autor (EU Law Radar, 2015).

Con el fin de detener el acceso a contenido ilegal publicado en las redes, esta colectividad ha demandado a quienes fabrican y comercializan los reproductores multimedia. Los reproductores multimedia en cuestión son aparatos equipados con un software llamado Kobi, que permite, mediante una conexión a Internet, el *streaming* de contenido ilegal fácilmente, mediante un “click” a un hipervínculo (McCarthy, 2015).

El grupo actor alega que estos equipos deberían ser declarados ilegales por que permiten la vista de contenido que infringe derechos de autor (Stichting Brein v. Jack Frederik Wullems, 2015). Alega, además, que el producto en cuestión es promocionado con frases como “Nunca pague por películas, series de TV, y deportes” y “Netflix es cosa del pasado”, no solo permitiendo la infracción de la ley, sino estimulándolo (McCarthy, 2015).

La parte demandada fue acusada de infringir el derecho a la comunicación al público de las obras protegidas por el Derecho de Autor, sin autorización de las compañías dueñas de dicho derecho. Mientras que, la defensa utilizó a su favor un rasgo peculiar de ley de Propiedad Intelectual holandesa, en la se dice que no habrá ningún acto de “reproducción” relevante para los derechos de autor, en el caso en el cual se realice una copia de una obra de una fuente ilícita; este concepto de la ley holandesa es denominado “utilización lícita” (EU Law Radar, 2015). Se escudaron igualmente en que, actualmente, conforme a la ley de la Unión Europea, no es ilegal poseer copias de contenido que infringe derechos de autor si es poseído temporalmente; este argumento se basa en que el “*streaming*” es una forma de posesión temporal (McCarthy, 2015).

La Corte holandesa, emitió una petición de decisión prejudicial al Tribunal de Justicia de la Unión Europea, planteando una serie de interrogantes con respecto a la interpretación de la ley nacional e internacional, es decir los tratados internacionales.

La primera interrogante se refiere a si constituye “comunicación al público” la venta del producto que permite acceder directamente a obras protegidas por derechos de autor sin la autorización de los titulares (Stichting Brein/Jack Frederik Wullems, 2015). Consecuentemente, existe otra pregunta en la que se plantea la interpretación de la disposición de “utilización lícita” en el caso en el que se haga una reproducción provisional, al hacerse un *streaming*, de una obra protegida por derechos de autor desde el sitio web de un tercero, en el que se ofrece esta obra protegida por derechos de autor sin autorización del titular o de los titulares. Igualmente, se preguntan si esto resulta contrario

al “examen en tres fases” del Derecho de Autor (Stichting Brein/Jack Frederik Wullems, 2015).

En síntesis, las preguntas se pueden resumir en resolver acerca de la legalidad de un producto que se vincula directamente a las fuentes de contenido que infringe derechos de autor; y si es legal el *streaming* de contenido protegido por el Derecho de Autor (McCarthy, 2015).

Es claro que las respuestas de que la Corte dé, tendrán grandes repercusiones. En una primera instancia, tendrá consecuencias para los fabricantes de reproductores audiovisuales en Europa, y para los propietarios de tales reproductores; en una segunda instancia, sin embargo, podrían existir repercusiones extendidas sobre una gran gama de empresas y aplicaciones, incluyendo YouTube, Periscope, UStream, Livestream, y cualquier otra página web, aplicación, o servicio de “live *streaming*” (EU Law Radar, 2015) .

Es importante mencionar también que la Corte Holandesa se ha referido en sus preguntas a la “regla de los tres pasos”, disposición para determinar las limitaciones y excepciones para el Derecho de Autor. La parte relevante de dicha regla, en este caso en concreto, es la que se refiere a que los países pueden permitir que la reproducción de una obra protegida, si es que esta “no está en contra de la explotación normal de la obra y no perjudica los intereses legítimos del autor” (McCarthy, 2015). Es fácil darse cuenta que, si el Tribunal de Justicia Europeo decide que el *streaming* realmente está en desacuerdo con lo entendido como “explotación normal”, se desencadenará una gran cantidad de procesos judiciales al respecto (EU Law Radar, 2015).

Al momento, no se ha dado respuesta a la consulta. No existe un plazo o término determinado para que el Tribunal tome una decisión, y no existe obligación alguna para que el tribunal siga el orden de las preguntas o incluso para contestarlas directamente. Sin embargo, estas preguntas seguramente provocarán una revisión legal del *streaming* de contenido en Europa, que constituirá un precedente muy importante y referente legal para el mundo (Rosati, 2016, pág. 20).

En suma, la jurisprudencia existente sobre *streaming* y el tratamiento que debe ser dado en la legislación y dentro del Derecho de Autor es reducida. No obstante, debido a las condiciones actuales de la industria de medios, el crecimiento de casos tratados en las cortes de todo el mundo, crecerá; y sin duda, enriquecerá a la Propiedad Intelectual, con fallos que ayuden a la regulación de este sistema de reproducción de obras.

1.5. Caso Latinoamericano

A nivel mundial, los sistemas jurídicos, y legislación que versa sobre Propiedad Intelectual, se están acoplando a los cambios que trae la globalización y la tecnología, Latinoamérica no es la excepción.

Argentina es un país referente relevante en casos de infracciones de los derechos de autor en el entorno digital, sin duda. Ejemplo de esto es el caso ocurrido en 2009, en el que la Cámara Argentina del Libro, además de varias casas editoriales, interpusieron una denuncia en contra de la conocida página web “Taringa”, que permitía la descarga de libros, películas, música, documentos, la mayoría protegidos por el Derecho de Autor. En 2013, los responsables de la página web en cuestión llegaron a un acuerdo con los denunciantes, para establecer una plataforma de diálogo y entablar un sistema para notificar con celeridad las infracciones de los derechos de autor en el su portal de Internet (Instituto Autor y la Coalición de Creadores e Industrias de Contenidos, 2014, pág. 17).

Otro caso que se presentó ante el sistema de justicia argentino, es el de la página web “Cuevana”; un sitio web dedicado a la distribución gratuita de producciones cinematográficas y series de televisión, disponibles para verse en cualquier momento, de forma gratuita y sin necesidad de registro del usuario (Alurralde, 2015).

Este portal funcionaba de forma parecida a páginas como “The Pirate Bay”, es decir, para acceder al contenido, ponía a disposición de los usuarios, una serie de hipervínculos hacia otras páginas, que son las que alojan el contenido (Albornos, 2012); con una diferencia significativa, característica que hizo a esta página ganar popularidad: el portal estaba diseñado para que el usuario permanezca allí mientras el sistema hace todo el trabajo y descarga el material al mismo sitio web, en otras palabras, reproducía el contenido alojado en otra página de Internet, en la página de “Cuevana” (Alurralde, 2015).

“Cuevana” tiene en su contra dos denuncias penales, la primera fue interpuesta el 20 de diciembre de 2011 por las empresas Fox, Disney, Paramount Pictures, Columbia, Universal y Warner Bros, en conjunto; mientras que la segunda fue dada el 29 de diciembre de 2011 por Telefé, cadena de televisión argentina, en ambos casos acusando a los responsables de la página del delito de defraudación a la Propiedad Intelectual (Geekye, 2012). Sin embargo, existía y a una acción dada antes a estas denuncias: en

noviembre de 2011, la empresa Imagen Satelital S.A., propietaria de un porcentaje del contenido puesto a disposición a los usuarios de “Cuevana”, inició en Argentina un proceso civil contra ese sitio por el mismo motivo (Bertoni & Cortés, 2012, pág. 2).

De forma cautelar, el juez a cargo de este caso, en materia civil, decide otorgar una medida cautelar para prohibir la difusión del contenido, e impedir el acceso de los usuarios a la cierta porción de la página web, todo a través de una orden de bloqueo a los Servicios Proveedores de Internet (Imagen Satelital v. Cuevana, 2011).

Se suman a los procesos ya existentes, un proceso penal iniciado por la Cámara Antipiratería del Uruguay, ante las autoridades del mismo país. La acción judicial sostiene que la plataforma de “Cuevana” implica una violación a la Ley de Propiedad Intelectual uruguaya e incluye una petición de que se la bloquee a nivel local.

Por los múltiples problemas legales surgidos, el creador de “Cuevana”, Tomas Escobar, uno de los creadores de la página web y principal responsable, decidió cerrar el servicio en octubre de 2015, después de que fallarán sus intentos de convertir a su página en una plataforma de cine independiente, en lugar de ofrecer contenido ilegal (A Un Click, 2015).

Por otro lado, cabe mencionar que, en la ciudad de Buenos Aires, se aplica un Impuesto Sobre Ingresos Brutos (ISIB) a la contratación de servicios de suscripción online para acceder a contenidos que se transmiten por Internet a TV y dispositivos móviles (Associated Press, 2014, pág. 21). Este gravamen, llamado coloquialmente “impuesto Netflix”, se cobra a partir del mes de febrero de 2015, y se aplica en un tres por ciento, teniendo como base imponible el precio neto de contratación, el cual es retenido por las propias tarjetas de crédito (Administración Gubernamental de Ingresos Públicos, 2014, pág. 13).

En Colombia, la “Ley Lleras”, nombre coloquial dado al Proyecto de Ley “Por la cual se regula la responsabilidad por las infracciones al Derecho de Autor y los derechos conexos en Internet”, causó polémica en la materia que compete a este trabajo.

Este proyecto de ley, presentado en 2011 como una exigencia del Plan Nacional de Desarrollo y de los tratados de libre comercio con Estados Unidos y con la Unión Europea, recoge elementos de leyes similares, como la Ley HADOPI y el ACTA, aunque en términos más moderados (Arango, 2014).

El texto del proyecto de ley propone que, en principio, los usuarios que adquieren material infractor, o quienes descargan el contenido ilegal nunca serán objeto de represión, ya que, el legislador colombiano no pretendía perseguir al consumidor que adquiere, accede o descarga el material irregular, sino a quien lo pone a disposición, lo carga o lo distribuye con ánimo de comercializarlo con fin de lucro (Ríos Ruiz, 2011, pág. 15).

El proyecto en cuestión adoptó el modelo de “notice and take down”, notificación de la infracción y posteriormente, retiro del contenido material de la misma (Congreso De Colombia, 2011, págs. 4-6), utilizado en la normativa estadounidense, por lo que, la norma en cuestión establece un mecanismo para retirar el contenido que contraviene las normas del Derecho de Autor, a partir de una solicitud hecha por el titular de dichos derechos, a través del proveedor del servicio de Internet (Morales, 2011, págs. 2, 3). Igualmente, el proyecto de ley plantea el límite de responsabilidad de los proveedores de Internet con respecto a las infracciones del Derecho de Autor, punto que fue considerado como positivo dentro de este proyecto (Botero, 2011); no obstante, fue sido criticado porque pretendía otorgarles la potestad del retiro del material infractor o su inhabilitación, lo cual, consideraron algunos críticos al proyecto, que esto implicaría un alto nivel de capacidad valorativa por parte del proveedor de Internet (Forero & Bejarano, 2012, pág. 5).

El trámite del proyecto no tuvo éxito al ser finalmente archivado en noviembre de 2011 (Ríos Ruiz, 2011, pág. 12), en su mayor parte debido a las críticas, comunes a proyectos de esta índole, como el cercenamiento de la libertad de expresión, comunicación y prensa y la implicación de que la aprobación de este proyecto implicaría un atraso tecnológico y social (Forero & Bejarano, 2012, pág. 3).

En la mayoría de países latinoamericanos el Derecho de Autor ha quedado claramente desactualizado, todavía no se ha producido el cambio de paradigma requerido para su adaptación a la actual “sociedad de la información”, lo que podría verse como una amenaza de derechos fundamentales de todos los actores de la colectividad (Jaramillo, 2016, pág. 4).

CAPÍTULO II

Streaming de Contenidos Musicales Protegidos

2.1. Evolución de la Protección de Obras Musicales y Definiciones Generales

El origen del Derecho de Autor se remonta al siglo XVIII, en Inglaterra. En el año de 1710, se promulga el Estatuto de la Reina Ana, la primera norma legal que reconoce el copyright (Marshall, 2005, pág. 10). Esta normativa, sin embargo, fue enfocada únicamente a la corrección de los problemas existentes, en el medio de ese entonces, en torno a la reproducción y venta de obras literarias (Marshall, 2005, págs. 11, 12). Todo cambia en 1777, con el caso *Bach v. Longman*⁶, dentro del cual, por primera vez, se discute el derecho del autor sobre la música plasmada de forma escrita en una partitura (Alexander & Gómez-Arostegui, 2016, pág. 352). El juez del caso en cuestión, Lord Mansfield, se acoge al texto del Estatuto de la Reina Ana, única norma de Derecho de Autor existente hasta el momento, en donde se refiere a que dicha legislación protegía a “libros y otros escritos”⁷, aludiendo que las versiones escritas de las obras musicales entran dentro de esta categoría (Torremans, 2009, pág. 138).

No fue así en el resto de Europa; tomó hasta el año 1791, en Francia, para que se regulara dentro del concepto del Derecho de Autor, obras a parte de las literarias; en este caso, fue la regulación de la ejecución pública de obras dramáticas, otorgándoles a los autores el derecho exclusivo de autorizar la ejecución de su obra de por vida (MacQueen, Waelde, & Laurie, 2007, págs. 15-17). En 1793 se extendió este derecho a los compositores y artistas, además de otorgarles el exclusivo de vender y distribuir sus obras (Marshall, 2005, págs. 17, 18).

Más tarde, en Estados Unidos se emite el Copyright Act, en el año 1831, en el que se mencionan las categorías protegidas por el mismo, y dentro de estas se incluyen las composiciones musicales, lo que significaba una novedad para el Derecho de Autor norteamericano (Alexander & Gómez-Arostegui, 2016, pág. 354). Para ese entonces, cabe

⁶ *Bach v. Longman et al.*, 2 Cowper 623 (1777) at 624.

⁷ Texto original "books and other writings"

mencionar, lo único que se entendía como “música”, como objeto de protección, era la partitura escrita (Marshall, 2005, pág. 107).

No fue hasta años después, que el sonido podría ser grabado y reproducido gracias a las invenciones de Tomás Alva Edison, el fonógrafo y el megáfono, en los años 1877 y 1878 correspondientemente (Isom, 1977, pág. 91), y, una década después, el gramófono, que permitía reproducir el sonido que fuera grabado en soportes en forma de disco plano (Goñi, 1987, págs. 7, 8). Para este entonces, las legislaciones alrededor del mundo habían desarrollado ya algunas normas de protección a los autores y sus derechos, pero es con el Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas, adoptado en 1886, que se determinan principios que se consagran como la protección mínima que debería conferirse a los creadores en cada Estado (OMPI, 2016).

Dentro del mencionado instrumento internacional, se señala “las composiciones musicales con o sin letra”⁸, como parte de las obras artísticas protegidas por el Convenio. Dentro del mismo contexto se añade posteriormente que “queda reservada a las legislaciones de los países de la Unión, la facultad de establecer que las obras (...) no estarán protegidos mientras no hayan sido fijados en un soporte material.”⁹ Hasta este momento, no se menciona, en específico, ninguna distinción con respecto al tipo de soporte en cuestión de las obras musicales.

Para ese entonces, el papel no era el único soporte material para las obras musicales, sino también las grabaciones que se plasmaban en los primeros discos gramofónicos, hechos de ebonita (Lucci, 2001, pág. 2), para luego ser remplazados por discos compuestos por una base vinílica (Schoenherr, 2005), por lo que a dichos discos gramofónicos se los conoce comúnmente como discos de vinilo. Igualmente, formaron parte de esta forma de registro de las obras musicales, los discos de acetato, que aparecieron alrededor de 1930, que facilitaban la grabación del sonido, pero con una vida útil mucho más corta que los discos usados regularmente (Goñi, 1987, pág. 62).

Sin embargo, la primera vez que se mencionan las grabaciones de las obras musicales dentro de una normativa de Derecho de Autor, fue en el año de 1911 en el Reino Unido, con la expedición del Copyright Act (Marshall, 2005, pág. 107). En el artículo primero de

⁸ Texto del Artículo 2 del Convenio de Berna Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas (enmendado el 28 de septiembre de 1979) (Traducción oficial)

⁹ Ídem

la ley en cuestión, se define “copyright” como el derecho exclusivo de producir o reproducir una obra o una parte sustancial de la misma en cualquier forma material, de ejecutar, dicha obra o una parte sustancial de la misma en público, que, además, según rezaba la norma, incluirían varios derechos además de los mencionados, entre los cuales se encontraba:

en el caso de una obra literaria, dramática o musical, de hacer cualquier disco, rollo perforado, película cinematográfica, u otro artificio en virtud de las cuales la obra pueda ser ejecutada o comunicado mecánicamente, y de autorizar los actos previamente especificados¹⁰.

En las normas de Copyright norteamericano, sin embargo, tomó hasta el año de 1972 para que se hiciera esta especificación, cuando el Congreso de Estados Unidos aprobó una enmienda al Copyright Act, entonces vigente, que incluía las grabaciones de sonido dentro del sistema de protección de Derecho de Autor a nivel federal (United States Copyright Office, 2011, pág. 43).

Al tiempo en que la popularidad de los discos de vinilo estaba en su apogeo, existían las violaciones a los derechos de los autores, en su mayoría a través de la rama de la piratería, conocida en el idioma inglés como “*bootlegging*” (Hinduja, 2005, pág. 4), es decir, la grabación comercial, reproducción y distribución de música que nunca se ha dado a conocer por las empresas disqueras oficialmente (Marshall, 2005, pág. 111). El ejemplo más claro se da con la venta ilegal de un disco nunca publicado al mercado de Bob Dylan, conocido como “Great White Wonder”¹¹, en 1966, el primer caso de *bootlegging*, en la música rock (Marshall, 2005, págs. 114 - 116). Igualmente, existían las copias de vinilos o recopilaciones falsas, hechas de una forma bastante artesanal, por la dificultad de producir los discos en cuestión y por la falta de equipos necesarios para hacer de la piratería algo masivo (Ragged, 2011).

¹⁰ Texto original del Artículo 2, numeral 2, literal d del Copyright Act de Reino Unido de 1911 “*in the case of a literary, dramatic, or musical work, to make any record, perforated roll, cinematograph film, or other contrivance by means of which the work may be mechanically performed or delivered, and to authorise any such acts as aforesaid.*”

¹¹ El primer caso de bootleg en vinilo que se conoce es "Great White Wonder" de Bod Dylan editado a fines de los '60 por dos fanáticos, Dub y Ken, que encuentran unas cintas en la basura de un estudio de grabación de California (Ragged, 2011).

Todo cambió con la aparición del *cassette*. La cinta magnetofónica, mejor conocida como casete, fue diseñada originalmente como medio de dictado, para luego, después de realizarse varias mejoras a la fidelidad del sonido que estos contenían, ser usados para grabar y reproducir obras musicales (Camras, 1985, pág. 12). Esta forma de reproducción, introducida al mercado al final de la década de los 60, se comercializó por un largo tiempo, por décadas paralelamente con los discos de vinilo, y fue considerado por la mayoría como un artefacto de uso doméstico (Elborough, 2009, págs. 286-288).

Si bien el ingreso del cassette al mercado fue lento, este dispositivo alcanzó el auge en la década de 1980 (Sinnreich, 2013, págs. 42 - 44), en esta época apareció la cinta de metal de mayor calidad, y las compañías discográficas empezaron a lanzar simultáneamente los Long Play y las cintas de casete oficiales (Goñi, 1987, pág. 65). El crecimiento de su popularidad se debió igualmente a la aparición de las grabadoras portátiles de bolsillo y los reproductores HI-FI (high fidelity), como el Walkman de Sony (Conteras, 2010).

Para la industria musical, sobre todo las empresas discográficas, la aparición del cassette fue el comienzo de una era bastante difícil en lo que se refiere a la lucha contra la piratería y la defensa de sus intereses. La comercialización de cintas de casetes “vírgenes”, es decir, sin ninguna grabación previa, a precios bajos y de fácil acceso, hizo posible la piratería casera (Hinduja, 2005, pág. 141). Nacieron así los llamados “mixtapes”, grabaciones de distintas canciones, protegidas por el Derecho de Autor, a partir del cassette original o directamente de la transmisión radial (Gallagher, 2003, pág. 3).

Varias campañas anti-piratería surgieron durante el tiempo que duró la popularidad del cassette. La más importante, sin duda, fue la iniciada por la compañía British Phonographic Industry (BPI), llamada "Home Taping Is Killing Music" (la grabación casera está matando a la música), debido al temor que tenía la BPI de que la práctica popular de grabar las cintas de casete con música de la radio causaría un descenso en la venta de discos (Cummings, 2013, pág. 202) . Esta campaña tuvo muchas críticas e incluso el desacuerdo expreso de muchos artistas, que empezaron a poner a la venta *cassettes* con uno de los lados en blanco, para que el usuario grabe la música que desee (Conteras, 2010). Igualmente, una serie de parodias o burlas al logo se dieron, con la intención de compartir el mensaje de que las grabaciones caseras perjudicaban únicamente a las empresas disqueras, mas no a los artistas o a la música (Cummings, 2013, pág. 203).

La industria dio un giro con la era digital. El disco compacto o CD fue creado en 1979, por ingenieros de las empresas Philips y Sony (Immink, 1998, pág. 458), basándose en el LaserDisc, formato digital que permitía almacenar datos de una forma más segura y duradera en comparación con los vinilos y los *cassettes* lanzado alrededor de los años 1970, que, por su dificultad de reproducción, no tuvo éxito en el mercado (Conteras, 2010).

Durante de la década de 1980, se produjeron y comercializaron varios CDs, en un principio de música clásica, pues por la capacidad del soporte era posible grabar sinfonías completas en un solo disco, para luego extenderse al terreno de las obras musicales populares a la época (SONY, 2010). Pero no fue hasta la década siguiente, 1990, que se empezaron a producir discos compactos en varios países, además de Alemania y Estados Unidos, los únicos productores hasta el momento, lo que contribuyó a la creciente popularidad del CD (Portillo García & Carretero de los Ángeles, 2005, pág. 238). La industria del disco compacto tuvo un crecimiento acelerado y constante a nivel global, alcanzando un valor de ventas superior al de la industria del libro y del cine (Torres Osuna, 2012, pág. 121) .

El desarrollo de la tecnología no se detuvo allí. A partir del año 1995, se empezó a utilizar el formato MPEG Audio Layer III, con su extensión .mp3, para archivos de música, con el propósito de comprimir su tamaño para facilitar su almacenamiento en un ordenador, a cambio de una pérdida significativa de calidad en el audio, comparándolo con el sonido de la misma pista grabada en un CD (Torres Osuna, 2012, págs. 120, 121). Con el MP3, se ve por primera vez, a la grabación desprendida de su soporte material, de su contenedor, convirtiendo a las obras musicales, en una representación electrónica inmaterial e invisible (Kernfeld, 2011, pág. 201).

Con el crecimiento del uso del Internet en la segunda parte de la década de 1990 (Trigo Aranda, 2004, págs. 4,5) , y gracias a la reducción de tamaño que provee este formato a las grabaciones de obras musicales, el MP3 permitió el intercambio y descarga de archivos a través de la red en distintas modalidades (Buquet, 2003, págs. 62, 63), empezando por el “peer to peer”, creado a finales del siglo XX con Napster (Varela Pezzano, 2009, pág. 49), hasta la actualidad con el *streaming*. Por consiguiente, el disco compacto, si bien no ha desaparecido, ha dejado de ser el soporte principal del negocio de la música (Torres Osuna, 2012, pág. 48).

Los menoscabos a los Derechos de Autor han sido una constante durante toda esta era. Desde la piratería del disco compacto, cuyas ventas anuales se acercaban a los 2 billones

de ejemplares ya en el 2003 (IFPI, 2003, pág. 4), pasando a la piratería en la web, a través de portales, como los ya mencionados Napster, The Pirate Bay, Grokster, y las descargas directas a través de Internet.

El comienzo de la era digital presentó un gran reto para la Propiedad Intelectual, por lo que, en respuesta a las nacientes necesidades del Derecho de Autor, la Conferencia Diplomática de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual, promueve la adopción de dos tratados en base al Convenio de Berna: el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, abreviado WCT por sus siglas en inglés, y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, con su respectiva abreviación WPPT. Ambos tratados fueron aprobados en 1996 y entraron en vigencia en el año 2002, y son mejor conocidos como los “tratados de Internet”, porque instituyeron las normas mínimas de protección de los derechos de autor y derechos conexos en el entorno digital (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 24).

El propósito de estos tratados era sentar las bases para la protección del contenido sujeto a derechos de autor o conexos dentro del medio digital, para lo cual se realizan ciertos cambios relevantes, como la extensión del derecho de reproducción al ámbito digital y se establece un nuevo derecho de puesta a disposición de los contenidos; igualmente se establecen obligaciones relativas a las medidas tecnológicas de protección y las obligaciones relativas a la información para la gestión de derechos de autor (Torres, 2008, págs. 3, 4)

Es así que, después de la adopción de los tratados en cuestión, muchas naciones adecuaron sus legislaciones, en cuestión de Propiedad Intelectual, alrededor de estas bases, así lo hizo Estados Unidos, con la expedición de la Digital Millenium Copyright Act, en 1998; la Comunidad Europea expidió la Directiva 2001/29/CE adaptar la legislación comunitaria a los Tratados Internet (Torres, 2008, pág. 13).

Veinte años después de la redacción del texto de los llamados Tratados de Internet, la realidad es distinta. La industria de la música ha sido bastante influenciada por la tecnología, y han sido los consumidores los que han modelado la dinámica de este sector debido al sinfín de posibilidades que la Internet genera para producir, distribuir y consumir música (Monleón Lopez, 2011, pág. 579). Desde el surgimiento del MP3, y posteriormente el surgimiento de las redes peer-to-peer, la música ganó un lugar preponderante en la web (Pruvost, 2014, pág. 302), y es dentro de este ambiente que surge, asimismo, el *streaming*.

El *streaming* consiste en la descarga continua del archivo en el mismo momento que el usuario consume el mismo, utilizado para visualizar audio y video el material se almacena temporalmente en el equipo o dispositivo del usuario y de esa manera permite acceder al mismo (Pruvost, 2014, pág. 304). Este sistema hace posible el acceso a la música, sin necesidad de que el usuario de la plataforma posea la obra, sea de forma física o como archivo digital en la memoria de su ordenador (Giones Valls & Serrat i Brustenga, 2010, pág. 8). Es así que, en la actualidad, la cantidad de empresas que deciden ofrecer el servicio de *streaming* de obras musicales, en distintas modalidades, por suscripción o apoyados por publicidad, está creciendo; y crece, igualmente, la cantidad de usuarios que optan por utilizar estos servicios para escuchar a sus artistas preferidos.

A propósito, al hacer referencia a obras musicales, es necesario conocer que alcance posee esta categoría. Una obra, en general, hace referencia al producto intelectual creado en el ámbito de las artes o las ciencias, es decir, todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario, mediante el uso de recursos plásticos, lingüísticos o sonoros (OMPI, 1980). Ahora bien, las obras musicales en específico, comprenden las composiciones musicales, letras de canciones, y otras creaciones como los tonos de llamada de teléfono, contenidas en todo tipo de soportes o formatos, así como partituras musicales, CDs, o archivos de MP3 (De Icaza, 2007, pág. 17) , como se observó con anterioridad.

2.2. Estado actual de los servicios de *streaming* de contenido musical

Con la llegada de la era digital, la industria musical se ha visto forzada a cambiar y adaptarse a un nuevo mercado que evoluciona vertiginosamente. El *streaming* y su rápido crecimiento es el ejemplo más claro para ilustrar la gran transformación que esta industria ha tenido que sobrellevar, con la que básicamente se evidencia que la tecnología tiene la capacidad de cambiar la forma de consumo de un producto, en este caso la música, para convertirla en un servicio (Pruvost, 2014, pág. 303).

En un principio, podría ser difícil mantener una base de datos de todas las plataformas que ofrecen el servicio de *streaming* de música, debido a la dinámica con la que funciona todo en Internet, es decir, a diario surgen nuevos servicios, y a su vez, dejan de funcionar otros. Aun así, existen servicios que se posicionan como “líderes” de esta sección del mercado,

por su popularidad y aceptación del público, como Tidal, Deezer, Pandora, Apple Music y el reconocido, Spotify.

Por la cantidad de oferta que existe dentro del mercado digital, no es difícil deducir que la demanda de este servicio es grande, o por lo menos, que está en aumento. Los servicios digitales que ofrecen el contenido de forma legal, han permitido que el consumidor tenga muchas posibilidades de elegir la forma en la que desea escuchar música, lo que ha llevado a que cada vez, un mayor número de consumidores decidan pagar por los servicios de transmisión de audio, es así que 7 de cada 10 usuarios de Internet consumen música de forma legal (IFPI, 2016, pág. 5); está claro, sin embargo, que muchos de estos usuarios utilizan múltiples métodos de acceso a las obras, de los cuales, algunos pudieran ser ilegales.

El acceso a las obras musicales de forma legal a través de los servicios de *streaming* ha crecido de forma tal, que casi 4 de cada 10 usuarios de Internet los usa (IFPI, 2016, pág. 6), sin diferenciar entre aquellos usuarios que optan por la opción paga o la gratuita. Con esto dicho, es importante recalcar también el crecimiento de los servicios pagos de *streaming* de obras musicales, pues en el año 2016, el 18% de los usuarios de Internet pagan por recibir el servicio en cuestión (IFPI, 2016, pág. 6), lo que implica un crecimiento del 20%, si se compara con el año inmediato anterior (Price, 2016).

Este método de acceso a las obras musicales, el servicio pagado de *streaming*, tiene mayor acogida entre la población mundial joven, personas entre dieciséis y veinticuatro años de edad, de entre los cuales, alrededor de un tercio, está suscrito a uno de estos servicios y cancela un valor para acceder a los beneficios que dicha plataforma le ofrezca; esta cifra aumentó en un 39% de los resultados obtenidos el año anterior (IFPI, 2016, pág. 6).

En general, existen muchas razones por las que el *streaming* de audio ha crecido en popularidad y es considerado como una de las más importantes fuentes de ingreso de la industria musical (IFPI, 2015, pág. 6). Estos servicios se valoran por su facilidad de uso y por la amplia gama de contenidos disponible; los consumidores valoran igualmente la confianza y la seguridad de que están accediendo a servicios que ofrecen música con licencias (IFPI, 2016, pág. 7). El acceso legal al material de audio atrae al usuario al igual la recompensa que se genera al autor y artista, al igual que otros beneficios como la alta velocidad y facilidad de acceso y utilización, además de los servicios añadidos, como la creación de listas de reproducción especializadas y las sugerencias de contenido

personalizado, también está contemplada la seguridad del software utilizado y la garantía de que el flujo de información intercambiada no sea perjudicial para los equipos personales (Monleón Lopez, 2011, pág. 582).

Además, hasta el año 2015, los sellos discográficos habían concedido licencias de 43 millones de canciones para ser reproducidas en los servicios de música digitales (IFPI, 2015, pág. 22), esto sin contar con las obras de productores y artistas independientes, que también se benefician de poner a disposición sus obras a través de estos medios (Monleón Lopez, 2011, pág. 591), por lo que la variedad de obras ofertadas es bastante amplia, lo que convierte a los servicios de *streaming* en un medio atractivo para escuchar música.

Cuando se habla de streaming y reproducción de obras musicales, es imposible no mencionar a YouTube. Si bien la esta plataforma pertenece a la categoría de streaming de video y no de audio, las estadísticas muestran que el 82% de los usuarios de este medio a nivel mundial, lo utilizan para el consumo de música en línea (IFPI, 2016, pág. 10); por lo que la importancia de YouTube como servicio de música está clara. A pesar de lo expuesto, YouTube constantemente minimiza su importancia como servicio de música, argumentando, entre otras cosas, que el servicio funciona de forma primordialmente promocional (Price, 2016). Es evidente que YouTube es un destino importante para la música bajo demanda, sin embargo, este funciona fuera del entorno de licencias de música ordinarias, basándose en este argumento principalmente (Cookson, 2015, pág. 2).

Pese a todas las posibilidades ofrecidas en Internet de escuchar las obras musicales de forma legal, existen todavía infracciones en contra del Derecho de Autor. El *stream ripping*, consiste en convertir una canción o un video musical, alojado en un servicio de *streaming*, en una descarga permanente (Karp, 2016, pág. 4); es un mecanismo para obtener música de una fuente en línea y guardarla en un dispositivo de almacenamiento local en formato MP3 o similar, lo que se puede lograr mediante el uso de software especializado o a través de diversos sitios web diseñados para dicho propósito (Andy, 2016).

Más de un tercio de los usuarios de Internet acepta acceder a música de forma ilegal, siendo la manera más frecuente el *stream ripping*. El 30% de los usuarios de Internet a nivel mundial han tomado parte en esta creciente forma de infracción del copyright, y se convierte en el 49%, cuando se trata de *stream ripping* entre jóvenes de dieciséis a veinticuatro años de edad (IFPI, 2016, págs. 14-16).

2.3. Distintos modelos del negocio de servicios de *streaming* de contenidos musicales

La industria musical ha sido una de las industrias que ha tenido que convivir con cambios tecnológicos constantemente desde sus inicios. El surgimiento de nuevas formas de consumo de las obras musicales, ha hecho que toda la industria se replantee sus modelos de negocio y que, en los últimos años, hayan emergido nuevos tipos de explotación musical en Internet, unos con mayor éxito que otros.

En el esquema tradicional de venta de música, el manejo del negocio se basa en el control de la distribución, ya que se desarrolla bajo el contexto en el que la música se encuentra grabada en un soporte físico, no se produjo ningún cambio en la forma en la que funcionaba la industria cuando se dio la transición del vinilo al CD; sin embargo, ahora que este último está desapareciendo progresivamente se da un gran cambio en el mercado musical (Gaptel, 2006, pág. 75). Como ilustración de lo afirmado, cabe decir que, durante el año 2015, los ingresos que percibió la industria musical correspondieron en un 39% a las ventas de obras musicales en formato físico, mientras que el 45% correspondió a la distribución de las mismas en formato digital (IFPI, 2016, pág. 9).

Las nuevas tendencias dentro del negocio de la música, se inclinan más a lo que actualmente podría ser llamado “modelo de acceso”, el cual implica la independencia del soporte físico para poder disfrutar de la música, y que consiste en un modelo con una mayor vinculación a los dispositivos que tienen acceso a Internet, que permite la consulta a las amplias bases de datos de contenidos; este se contrapone a un “modelo de posesión” en el cual su objetivo consiste en el atesoramiento de la música como propiedad (Pruvost, 2014, pág. 304).

Son varias las formas a través de las cuales se puede acceder a la música en Internet, de forma legal. Es posible distinguir de forma genérica modelos distintos en los que funciona la distribución de música de forma digital: servicios que ofrecen pago por descarga, y los servicios de *streaming*, a través de la suscripción y el servicio gratuito financiado por la publicidad (Monleón Lopez, 2011, pág. 584).

La primera, el pago por descarga, implica que el usuario paga una cantidad por canción o álbum descargado y adquiere la música de forma permanente, en este sentido, dicho modelo funciona de manera similar a la distribución física de las obras, en tiendas musicales, exceptuando porque en la tienda digital es posible adquirir una canción de forma individual (Gaptel, 2006, pág. 77).

Si bien existen varias empresas y páginas web dedicadas a la venta online de música a través de descargas, como Walmart, en Estados Unidos, Amazon, entre otras, la primera compañía que consiguió crear con éxito un servicio online de ventas y distribución de música de forma legal fue Apple, con iTunes Music Store, empresa que sigue liderando en esta rama de la industria (Morris, 2015, pág. 132). Pese a que Apple no operaba previamente en la industria musical, convenció a los principales sellos discográficos de que, los consumidores de música, la comprarían legalmente si se les fuera ofrecido un servicio de fácil manejo que les permitiera comprar y bajarse música por Internet a un precio cómodo, alrededor de un dólar por canción, y con esto, en 2003, inauguró iTunes Music Store (Wikström, 2013, pág. 432). El éxito del servicio fue instantáneo, la empresa vendió un millón de canciones en su primera semana de lanzamiento, y para la octava semana, había vendido cinco millones (Morris, 2015, pág. 132).

Actualmente, este modelo de negocio es el que más beneficios reporta a la industria discográfica, representando el 45% de los ingresos provenientes del formato digital; sin embargo, las descargas están disminuyendo rápidamente su popularidad, ya que están siendo reemplazadas por los servicios de *streaming*, lo que ocasionó una disminución del 10.5% en ingresos por esta fuente durante el año 2015, en comparación al año anterior (IFPI, 2016, pág. 8).

En segundo lugar, se encuentran los servicios de *streaming*. Estos servicios se diferencian del sistema de pago por precio determinado, ya que ofrecen a los usuarios acceso libre a una amplia biblioteca musical (Wikström, 2013, pág. 434). Estos servicios funcionan en dos modalidades distintas: por suscripción o de forma gratuita financiado por publicidad, algunos de los servicios ofrecen ambas opciones a sus usuarios.

En los servicios de *streaming* que funcionan a través de la suscripción, por el pago de una cuota periódica, el usuario tiene acceso a todo el catálogo musical del que dispone el proveedor y del que selecciona los temas que desee escuchar a través de *streaming* de audio online, sin descargar el contenido (Monleón Lopez, 2011, pág. 584). Algunos

servicios, sin embargo, permiten la descarga de las obras, pero limitada a la suscripción, es decir, sin la posibilidad de disponer, trasladar o compartir el archivo que contiene el material, lo que lo distingue también, del pago por descarga (Gaptel, 2006, pág. 80).

Los servicios de suscripción han experimentado una dramática expansión en los últimos años; hasta 2015 se estimó que un total de 68 millones de personas, a nivel mundial, pagan por un servicio de suscripción de *streaming* de música, en comparación a 41 millones de personas que lo hacían el año previo, y a ocho millones en el 2010, año en el que estos datos fueron compilados por primera vez (IFPI, 2016, pág. 17).

Finalmente, existen los servicios de *streaming*, que ofrecen al usuario un servicio gratuito, a menudo con limitaciones, que obtienen su rédito económico de la publicidad a la que exponen al consumidor. En general, esta modalidad de servicio está direccionada a que los usuarios se sientan atraídos por la gratuidad de este servicio, pero que, con el paso del tiempo y el uso continuo del servicio, estos se suscriban a la versión pagada (Wikström, 2013, pág. 435). Este es el caso de Spotify, la empresa líder en el área de *streaming* de contenido musical, que, con el objeto de que sus usuarios opten por la opción “Premium” del servicio, impone una serie de restricciones a los usuarios gratuitos, como la interrupción de la transmisión con cuñas publicitarias, limitación en el salto entre canción y canción durante la reproducción, la imposibilidad de reproducir música off line, es decir, sin conexión de Internet, entre otras (Pruvost, 2014, pág. 306).

Como se mencionó anteriormente, Spotify, cuyo nombre proviene de los vocablos ingleses “spot” e “identify” que significan “descubrir” e “identificar” respectivamente, es sin duda el servicio más popular de *streaming* de obras musicales (Monleón Lopez, 2011, pág. 585). La empresa fue fundada en 2006 (Wikström, 2013, pág. 435) y el servicio fue lanzado al mercado por primera vez en el año 2008 (Pruvost, 2014, pág. 305). Spotify es una plataforma de almacenamiento y reproducción de contenido de audio, en su mayoría obras musicales, a través de *streaming*, utilizando un software multiplataforma, en otras palabras, se puede acceder al servicio a través de una página web, como por medio de un dispositivo móvil con una aplicación o también mediante un ordenador con un programa instalado previamente (Pruvost, 2014, pág. 305).

Spotify ofrece dos versiones distintas de su servicio, como dicho previamente, la versión gratuita con publicidad y la modalidad bajo suscripción (Wikström, 2013, pág. 435); este modelo es también conocido como “freemium” (Márquez, 2010, pág. 8), en base a una

mezcla de las palabras “free”, refiriéndose a la gratuidad del servicio, y “Premium”, en relación a la versión pagada del mismo (Madrid Network, 2012, pág. 34). Al coexistir ambos modelos de negocio dentro de un mismo servicio, los ingresos que percibe Spotify provienen de ambas fuentes: de la suma que cancelan los usuarios de las cuentas Premium mensualmente, y de los ingresos por los anuncios publicitarios de aquellos usuarios que poseen cuentas gratuitas del servicio (Pruvost, 2014, pág. 36).

Resulta relevante también mencionar la forma con la que se maneja Spotify, para la retribución de los derechos económicos de las obras. El sistema que utiliza este servicio se basa en reservarse el 30% de los ingresos para Spotify, mientras que el 70% restante les corresponde a los titulares de los derechos (Pruvost, 2014, pág. 36). Para la división de ese último porcentaje, Spotify ha implementado una fórmula, que utiliza para el cálculo del pago al titular, basándose en el número de veces en que se han reproducido sus obras, para este efecto cada “*stream*” es lo que se toma como unidad de medida; la fórmula se calcula a partir del total de los ingresos del servicio, tanto publicidad como los valores recaudados por la suscripción (Spotify, 2016) (Pruvost, 2014, pág. 36). Como resultado de dicha fórmula, el promedio de pago por reproducción está alrededor de entre \$0.006 y \$0.0084 (Spotify, 2016). En el siguiente gráfico se muestra dicha fórmula, según la página web del servicio de *streaming*:



Actualmente, Spotify tiene cerca de 40 millones de suscriptores, sin mencionar los adicionales 55 millones de usuarios que utilizan el servicio de forma gratuita, esto lo coloca en una posición muy por encima de sus competidores, tomando en consideración que su mayor competencia, Apple Music, el servicio de *streaming* de la empresa Apple, hasta septiembre del 2016 contaba con 17 millones de usuarios suscritos al servicio (Digital Trends, 2016).

La industria discográfica obtuvo el 43% de sus ingresos provenientes del formato digital, gracias al *streaming* (IFPI, 2016, pág. 8). Si bien no es posible identificar por separado la

contribución económica de los de servicios de suscripción en comparación con los gratuitos apoyados en la publicidad, la IFPI estima que los ingresos recaudados por los últimos son marginales, representando no más del 10 por ciento de los ingresos de esos servicios a pesar de su importante número de usuarios (IFPI, 2016, pág. 15).

Estas cifras se explican con ejemplos como el de la empresa Google, con YouTube, la cual se encuentra dentro de la categoría de servicios gratuitos de *streaming*, cuyos ingresos se basan en la publicidad. Como se demostró anteriormente, esta es una de las plataformas digitales más populares para el acceso a música en Internet. YouTube tiene alrededor de 800 millones de usuarios que acceden a la página web con el propósito de escuchar obras musicales, sin embargo, la cantidad que la compañía retribuye a la industria discográfica corresponde al valor de un dólar por usuario durante todo el año, lo que contrasta ampliamente con los ingresos generados por otros servicios similares, como Spotify, por ejemplo, que, en 2015, retribuyó un estimado de 18 dólares por usuario (Strain & Blewett, 2016).

Ahora bien, este cambio dentro de la forma de manejo de la industria genera un reto también para las sociedades de gestión colectiva. La gestión colectiva puede ser entendida como el ejercicio de los derechos de autor y los derechos conexos a través de sociedades que actúan representando a los titulares de dichos derechos, en defensa de los intereses de dichos titulares (OMPI, 2016). Esta gestión colectiva, del Derecho de Autor, se desarrolló y se ha ejercido, en su mayoría, mediante entidades de carácter privado, sin fines de lucro, formadas por autores y otros sujetos del medio, con el objetivo de proteger los intereses personales y los derechos patrimoniales que los autores poseen gracias a sus obras (Lipszyc, 2004, pág. 416). Estas organizaciones surgen en respuesta a la dificultad que representa al autor, de forma individual, la recaudación de lo que por derecho les corresponde frente a todos quienes utilicen sus obras (IEPI, 2016).

Con el gran avance tecnológico, y la gran acogida de las plataformas digitales para la obtención de las obras audiovisuales en general, y el crecimiento del *streaming* como forma de consumo de obras musicales, particularmente, es importa reconocer los cambios que implican para la industria con respecto al manejo y administración de los derechos del autor. En un principio, se puede decir que existen muchas más dificultades cuando se trata del control de la explotación de las obras protegidas, por otro lado, gracias a estos adelantos, el costo de la producción de las obras se ha visto reducido de forma

significativa, a tal punto que, inclusive, para determinadas obras, este se encuentra por debajo del costo marginal (Tavera & Oré, 2007, pág. 196).

Entonces, cabe preguntarse cómo afectan estos cambios a la gestión colectiva. En primer lugar, existen titulares de derechos de autor quienes, provistos de múltiples herramientas tecnológicas, afirman que podrían comercializar sus obras de forma directa en la red, y que, en consecuencia, la gestión colectiva sería obsoleta y, en un futuro, desaparecería (Torres, 2008, págs. 14, 15). Dicho esto, han surgido lo que se conoce como “sellos digitales”, plataformas que se caracterizan por estar gestionadas, en mayor parte, directamente por los mismos artistas, o también por colectivos; dentro de este nuevo modelo, el costo de producción de las obras es bajo, la distribución y publicidad es únicamente digital. Además, estas organizaciones se manejan bajo licencias “blandas”, y se financian mediante donaciones, pues la comercialización de las obras es generalmente abierta y gratuita (Madrid Network, 2012, pág. 35).

Análogamente, muchos artistas han optado por el “crowdfunding”, o “financiación colectiva”, sistema que consiste en la creación de un entorno digital para que un grupo de personas aporte recursos, principalmente financieros, con el propósito de apoyar un determinado proyecto (Rodríguez de las Heras Ballell, 2013, pág. 102). Para el caso de los autores, este método radica en la obtención del aporte económico de los fanáticos y seguidores, a cambio de distintas recompensas, además de la de apoyar el trabajo del artista; estos estímulos pueden ser de distinta naturaleza, como el obsequio del disco físico o mercadería del artista, una recompensa simbólica, con la mención de quienes apoyan en el material, o una experiencia, como un concierto (Aragón, 2015) (Madrid Network, 2012, pág. 35).

Además de lo ya expuesto, las sociedades de gestión colectiva también encuentran desafíos dentro del propio desarrollo de su actividad. Entre estos retos encontramos el de ofrecer un servicio eficiente, que permita a los artistas licenciar sus obras para aprovechar al máximo las oportunidades que los avances tecnológicos les permiten (Delupi, 2015, pág. 26). Asimismo, es un desafío para la gestión colectiva el lograr la transparencia y la eficiencia en los procesos de recaudación y de distribución de derechos, brindando suficiente información en detalle sobre su actividad y resultados con transparencia, y valiéndose también de las herramientas que la era digital ofrece (Delupi, 2015, págs. 26, 27).

Pese a lo expuesto, las sociedades de gestión colectiva continúan siendo clave para la recaudación y distribución de las utilidades de los distintos actores del sector, por lo que, hasta el momento, la gestión colectiva se ha mostrado necesaria, a pesar de la digitalización de la industria (Torres, 2008, pág. 16).

Una tendencia de los servicios de *streaming*, con el propósito de aumentar sus suscriptores y liderar el mercado, es el de hacer “exclusive deals” o acuerdos exclusivos con las grandes disqueras o los artistas, para ser el único servicio que ponga a disposición cierta obra, álbum o el catálogo completo de obras de un autor o intérprete, ya sea por un tiempo determinado o permanentemente (Robehmed & Mac, 2016).

Esta nueva corriente ha ocasionado algo cercano a una guerra entre los distintos servicios de *streaming*, y ha ocasionado críticas por parte de miembros de la industria, y también de usuarios. El grupo de Universal Music, por ejemplo, a través de su CEO, ha prohibido públicamente los acuerdos exclusivos de todas de sus subsidiarias con cualquiera de sus servicios (Morgan, 2016), y la empresa líder del sector, Spotify, ha declarado que no se manejará a través de estos acuerdos (Winkler, 2016). Una de las razones para ambas decisiones, es sin duda el sin número de críticas que esta nueva tendencia ha generado; debido a los acuerdos exclusivos, la suscripción a un solo servicio de *streaming* podría no ser suficiente para el usuario, por lo que se vería obligado a suscribirse a varios servicios para acceder a todo el contenido disponible, o, podría optar por obtener una copia de forma gratuita a través del *stream ripping*, que será la solución más fácil, y sin duda la de elección de la mayoría de consumidores (Coroneos, 2016).

A fin de cuentas, el modelo de negocio de los servicios de streaming sigue evolucionando cada día, en conjunto con las nuevas herramientas tecnológicas que permiten la distribución y del contenido, y cada vez son más las opciones que tienen tanto los artistas como los usuarios, para poner a disposición sus obras y para acceder a ellas, respectivamente.

2.4. Normativa internacional aplicable

Los derechos reconocidos actualmente en el Derecho de Autor y dentro de los derechos conexos, se encuentran en armonía a nivel internacional, sobre todo aquellos provistos en los llamados Tratados de Internet de la OMPI en el año 1996; este hecho, sin duda, ha

facilitado la expansión mundial de los servicios de música digital. La seguridad jurídica y comercial que las legislaciones ofrecen internacionalmente ha ayudado a que los servicios digitales puedan expandirse y llegar a los consumidores en nuevos mercados (Rechartd, 2015, pág. 4).

Gracias a estos tratados, los procesos de compensación a los titulares y de concesión de sus derechos a las grandes empresas digitales a través de los distintos países, se ha facilitado. Más aún, debido a que ahora estos derechos están ampliamente reconocidos, los titulares de los mismos tienen mayor confianza en la concesión de licencias de sus derechos a servicios digitales en nuevos territorios (Rechartd, 2015, pág. 4).

Los servicios digitales de *streaming* de obras musicales, se basan en la explotación de varios de los derechos que poseen autores e intérpretes, sobre todo de aquel que les permite poner a disposición sus obras al público, concepto introducido a la normativa internacional con los ya mencionados Tratados de Internet: el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 24).

Con los Tratados de Internet se pretende por primera vez proteger a los autores e intérpretes dentro de un entorno digital; si bien al momento de la redacción de mencionados tratados, la existencia de los servicios de *streaming* y la popularidad que estos gozan en la actualidad era inimaginable, se incorporó el derecho de puesta a disposición de las obras, con el propósito de ser este el utilizada al momento de hacer disponible una determinada obra en línea.

El enfoque acogido por los redactores de los aludidos Tratados, según lo afirman actores del medio, ha demostrado ser el correcto, pues aseguran un reconocimiento amplio y tecnológicamente adaptable al derecho de comunicación pública de las obras, como del referido derecho de puesta a disposición de las obras (Rechartd, 2015, pág. 4). Estos derechos exclusivos se aplican por igual a todos los tipos de transmisiones de las obras por medio de plataformas en Internet, tales como descargas, *streaming* bajo demanda del usuario y otros tipos de transmisión interactiva, y, además, aseguran que los titulares de derechos puedan negociar términos justos con servicios digitales a través de todo el globo (Rechartd, 2015, pág. 4).

Así, el artículo 6 del Tratado de la OMPI sobre el Derecho de Autor, se refiere al derecho exclusivo de distribución e indica que “los autores (...) gozarán del derecho exclusivo de

autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus obras mediante venta u otra transferencia de propiedad” (OMPI, 1996). Del mismo modo, dentro del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas se encuentran varios artículos que hacen mención al derecho de puesta a disposición, derecho o en cuestión por su importancia dentro de los servicios de *streaming*; el artículo 10 de este Tratado, titulado “Derecho de poner a disposición interpretaciones o ejecuciones fijadas”, señala de forma clara que:

los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, 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 que cada uno de ellos elija. (OMPI, 1996)

Igualmente, dentro del mismo cuerpo normativo, el artículo 12, que hace referencia al derecho de distribución, en el apartado 1), se reconoce también, el mismo derecho, para los productores de fonogramas (OMPI, 1996).

Desde el 2002, año en que estos Tratados entraron en vigencia, y los derechos contenidos en los mencionados pasaron a ser reconocidos a nivel mundial, o, por lo menos, en los noventa y cuatro Estados parte de los Tratados, de los cuales diecinueve pertenecen a América Latina (OMPI, 2016, pág. 39). A partir de este reconocimiento, las legislaciones de los países señalados se han visto en la necesidad de adaptarse para incluir las disposiciones comprendidas en el texto del WCT y el WPPT. Como se menciona en páginas anteriores, las legislaciones de países como Francia, Estados Unidos, España y Colombia, entre muchos otros más, se comprometieron con la causa e intentaron y en algunos casos lograron modificar su normativa interna, sin tomar en cuenta los problemas contenidos en cada legislación y las críticas que estos problemas hubieren generado.

Hasta el día de hoy, los intentos por actualizar las distintas legislaciones a la realidad actual, no han cesado. En la Unión Europea, por ejemplo, en 2015, se propuso la creación del Mercado Único Digital, con el objetivo de mejorar el acceso a la información, para eliminar trabas transaccionales y aumentar la eficiencia en las relaciones comerciales entre países miembros, así como para reducir el impacto ambiental, y para introducir elevar el comercio electrónico (Maciejewski, Dancourt, & Dimova, 2016). Una de las propuestas que contiene el Mercado Único Digital europeo, es la creación de un sistema moderno de

derechos de autor que se adapte a todos los Estados de la Unión Europea, para cuya creación se tomaran en cuenta cuatro aspectos fundamentales: la ampliación del acceso a los contenidos digitales, la aplicación de excepciones al Derecho de Autor con el fin de convertir a la sociedad europea en más innovadora, la creación de un mercado digital que se fundamente en justicia y equilibrio y por último, la lucha contra la piratería (Domínguez Cebrián, 2015).

Se asegura que con esta nueva legislación se asegurará una “mayor capacidad de elección y acceso a los contenidos en línea y a través de las fronteras” y se propone la novedosa iniciativa de brindar un mecanismo jurídico a las compañías de radiodifusión y transmisión digital de todo tipo de contenido, incluyendo el musical, para que estas puedan obtener de forma sencilla, las autorizaciones, de los titulares de derechos de dichas obras, necesarias para transmitir las en línea en otros Estados miembros de la Unión Europea (Comisión Europea, 2016).

Por supuesto, los cambios en la legislación comunitaria europea han generado críticas y rechazo por parte de ciertos sectores del mercado digital. Es este el caso de la Fundación Mozilla, organización global sin ánimo de lucro responsable del código del navegador Firefox (Mozilla, 2016), que ha demostrado preocupación sobre la propuesta de la Comisión Europea, indicando que el borrador presentado de la reforma a realizarse al régimen de derechos de autor como uno de los ejes principales para la creación del Mercado Único Digital.

Los representantes de esta organización afirman que la propuesta no adapta los derechos de autor al siglo XXI, debido a no solo la falta de excepciones para realidades actuales como la parodia, los remixes, y la libertad de panorama, así como la conocida como la excepción UGC por la expresión inglesa *user-generated content*, es decir, contenido generado por el usuario (Thayer, 2016); sino también, por la incorporación del llamado *ancillary copyright*¹², expresión traducida como derechos de autor secundarios o relacionados, a la nueva legislación, la cual, para opinión de los directivos de la Fundación Mozilla, destruiría la competencia, restringiría la libre circulación del conocimiento y el acceso a la

¹² Los *ancillary rights* se aplican a fragmentos de obras (noticias generalmente), sobre su publicación. Son sui generis, en el sentido en que no encajan ni en las normas de derechos de autor ni en los derechos conexos. Se expresan en el sentido de recaudaciones, por lo que también suelen ser llamados “*snippet taxes*” (Computer & Communications Industry Association, 2015).

información (Thayer, 2016). Ninguna de las críticas, sin embargo, se ha referido directamente a los medios digitales que ponen a disposición de los usuarios obras musicales.

Aun así, dentro de la proyección de la Unión Europea “La Estrategia Europa 2020”, se introdujo la denominada “Agenda Digital para Europa” con la intención de tomar en cuenta el uso de las tecnologías de la información y comunicación dentro del desarrollo de los diversos proyectos y aspiraciones que se plantea, la Unión Europea, alcanzar hasta el año 2020; en este contexto, la creación del Mercado Único Digital ha sido reconocido por la Comisión Europea como una prioridad dentro de la mencionada planificación (Maciejewski, Dancourt, & Dimova, 2016), por lo que se espera que, cuando sea el tiempo de evaluar el cumplimiento de las metas planteadas para el vigésimo año del siglo en curso, se pueda contar ya con una legislación europea que sea ejemplo a seguir de países fuera de la UE, e incluso, inspire a la creación de nuevos instrumentos internacionales que se adapten mejor y que desarrollen con más detalle el Derecho de Autor y los derechos conexos en la actual era digital.

Como es de esperar, las iniciativas que impulsan la actualización de la normativa de derechos de autor al contexto social y digital actual son diversas, y en varios países del mundo. Como muestra, en Estados Unidos, casi ciento ochenta músicos, entre los cuales se encuentran artistas reconocidos como Paul McCartney o Taylor Swift, enviaron, en el año 2016, una petición al Congreso Norteamericano, en la que se solicita una reforma del Digital Millennium Copyright Act de forma imperativa, alegando entre sus argumentos el hecho de que esta normativa tiene ya más de 20 años regulando el Derecho de Autor y que, en dos décadas, los cambios radicales que han transformado la industria, ameritan una revisión y regulación adecuada (Ynsaurralde Kuperstein, 2016).

La importancia de la adecuación de las normas de Derecho de Autor a la sociedad actual, y una industria que ha sido afectada por la constante implementación de tecnología, se expresa por sí misma. La “aceleración en la difusión de las obras musicales”, como aspecto positivo de este cambio, contra el aspecto negativo de la “circulación sin control” de estas obras en la red, como lo expresan Olenka Woolcott y Germán Flórez, revelan la necesidad de proteger a los titulares de derechos de autor y derechos conexos, así como a los consumidores y su relación con la industria dentro del entorno digital (Woolcott & Flórez, 2014, págs. 22, 23).

No es suficiente conocer los cambios que la era del Internet han generado, sino asumir el gran reto al que se enfrenta la Propiedad Intelectual de ofrecer protección adecuada de los derechos de autor en un mundo donde las nuevas tecnologías de la información son un eje transversal para el desarrollo de cualquier industria creativa, empezando por la musical (Woolcott & Flórez, 2014, pág. 24); con un análisis de la normativa existente y propuestas para la creación de nuevas regulaciones a través de la investigación y de la inmersión en la nueva realidad a la que la sociedad se enfrenta actualmente, se podrá alcanzar un sistema seguro para los autores, intérpretes y demás titulares de derechos de autor para desarrollar su actividad en el medio digital, en plataformas de *streaming* musical y demás medios, y para los usuarios, en el que exista la concientización de la importancia del reconocimiento de estos derechos.

A continuación, se analizará la situación de los servicios de *streaming* de obras musicales en Ecuador, y la regulación existente en cuestión de derechos de autor en el entorno digital.

CAPÍTULO III

Streaming de obras musicales en la legislación ecuatoriana

3.1. Situación actual del *streaming* de obras musicales en Ecuador

La realidad del Ecuador, en su calidad de país emergente es distinta a la de la población de aquellos estados con mercados desarrollados, como los del continente europeo y Estados Unidos; sin embargo, los cambios que trae consigo la era digital han afectado también, de forma significativa, los patrones de consumo, acceso y hábitos de la población ecuatoriana.

Hasta el año 2015, el 32,8% de la población ecuatoriana tenía acceso a Internet, lo que constituye un diez por ciento más de los datos obtenidos en 2012 (INEC, 2015, pág. 7); aun así, los hogares con acceso al mencionado servicio, son la minoría de los que componen el país. Habría que decir también que el 50,5% de los ecuatorianos mayores de cinco años, usaron Internet en 2015, de los cuales el 51,7% lo hizo desde su hogar (INEC, 2015, págs. 14, 16), en otras palabras, aproximadamente, un cuarto de las personas que habitan en Ecuador accede a Internet desde sus hogares.

Los hábitos con respecto al uso de la web demuestran la inmersión de la población en la era digital; las estadísticas demuestran que más del cincuenta por ciento de aquellas personas que usan Internet en Ecuador, lo hacen a diario, y que alrededor de una tercera parte del número total de usuarios utiliza Internet con el propósito de obtener información (INEC, 2015, págs. 17, 18).

Hay que mencionar también, como parte de la adaptación de la sociedad ecuatoriana al constante progreso de la tecnología, el uso de teléfonos inteligentes. El 55,4% de la población, al 2015, posee un teléfono celular activo, de los cuales apenas el 37,7% son dueños de un *Smartphone* (INEC, 2015, pág. 24), lo que quiere decir que un cuarto de población tiene un teléfono celular con capacidad de acceder a Internet.

Se desprenden de los datos expuestos anteriormente, que existen aún algunas barreras que impiden el alcance de una verdadera inclusión digital de la población del Ecuador en la sociedad de la información. Una de las principales limitaciones que afecta no solo al Ecuador, sino también a toda Latinoamérica, es el analfabetismo digital. La falta de conocimiento de la existencia de las herramientas tecnológicas, la carencia de las

habilidades necesarias para el manejo de dichas herramientas, al igual que el desconocimiento de la utilidad y uso que se les puede dar son síntomas de la existencia de esta dolencia (Sharma & Arese Lucini, 2016, págs. 5, 19). En Ecuador, el 12,2% de la población es definida como analfabeta digital, según los estándares definidos por el INEC, estos son: no poseer un teléfono celular y no haber utilizado una computadora o el Internet en el último año (INEC, 2015, pág. 20).

Son varias las razones por las que existe un porcentaje de personas “analfabetas digitales”, la escasez de contenido desarrollado a nivel local es una de ellas, limitación que, además, constituye una segunda barrera para alcanzar la inmersión de la comunidad ecuatoriana a la sociedad de la información (Sharma & Arese Lucini, 2016, pág. 5).

La mayoría de contenido encontrado en línea en Latinoamérica, sea imágenes, textos, videos, música, se encuentra traducido de otros idiomas o simplemente están dirigidos a un público de forma global, mas, falta contenido producido por locales, en el idioma nativo de cada sector, desarrollando temas de interés particular de la población de determinado territorio, que se torne relevante y cree un impacto directo en los habitantes (Sharma & Arese Lucini, 2016, pág. 14). Es así que, la creación de contenido a nivel local, aumentaría el interés del público por acceder al mismo, y consecuentemente, el nivel de analfabetismo digital disminuiría.

Otro obstáculo que aqueja a la población a nivel mundial, es la accesibilidad económica de las herramientas y servicios digitales. La desigualdad de ingresos, el costo de la vida y los índices de pobreza, son factores a tomar en cuenta al momento de evaluar la inclusión digital de la población (Catalán Pesce, 2010, págs. 69-71). En Ecuador, esta brecha económica se hace notoria al momento de evaluarlos datos en los que se demuestran que, para el cuarenta por ciento de la población con menos ingresos, el costo de la propiedad móvil, refiriéndose al precio de los equipos y los servicios, equivale aproximadamente al 23% de sus ingresos, lo que convierte a estas herramientas tecnológicas en poco asequibles para este sector, en contraste con el sector con mayor ingresos en el país, para los cuales el mismo gasto representa apenas un 3% (Sharma & Arese Lucini, 2016, págs. 26, 27).

Existen otros problemas, además de los mencionados. Uno de ellos es la seguridad que producen la adaptación a la era tecnológica, tanto a nivel físico, frente al peligro de daño o robo del hardware utilizado, como a nivel digital, esto en relación a los peligros de hackers y virus en línea (Sharma & Arese Lucini, 2016, págs. 32-34). Así mismo, existe un

porcentaje en la población ecuatoriana, aunque reducido, que no tiene cobertura de los servicios de Internet móvil o fijo; este cinco por ciento de habitantes, aproximadamente, están impedidos de aprovechar las ventajas que estos servicios ofrecen, lo que no permite la inclusión total del país en la globalización digital (Sharma & Arese Lucini, 2016, págs. 30, 31).

En definitiva, el desarrollo de cualquier actividad comercial o social en Ecuador se ve afectado por las circunstancias antes descritas, incluyendo a la industria musical y el desempeño de las plataformas digitales musicales; las cuales, sin embargo, han experimentado un acrecentamiento en los últimos años.

En el año 2015, según datos recopilados por la IFPI, los ingresos de la industria musical ecuatoriana por música grabada ascendieron a 3,6 millones de dólares, lo que equivale a casi el once por ciento más de lo percibido en 2014. Del total de ingresos anuales de la industria musical ecuatoriana, correspondieron en un 8% a la venta de soportes físicos, 33% recaudado por derechos de comunicación pública y en un 48% al formato digital, lo restante se debió a ingresos obtenidos por ejecución de música en vivo; es importante mencionar que los ingresos percibidos por formatos digitales aumentó en un 42% con respecto a la cantidad percibida por este concepto el año anterior, mientras que, el formato físico experimentó un caída del 40% en lo que se refiere a la cantidad ingresada por este precepto (Martinez, 2016).

El informe de la IFPI expone, como dato particular que, el formato digital de *streaming*, tomando en cuenta ambas modalidades, gratuita con financiamiento de publicidad y la suscripción paga, representó el 70,5% de los ingresos por concepto de formatos digitales, y el restante provino de descargas digitales (Martinez, 2016).

De ahí que, vale la pena conocer los servicios disponibles en Ecuador, que proveen obras musicales en formato digital, sea descargas o, primordialmente, en forma de *streaming*.

Según los datos compilados por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica, son siete los servicios que ofrecen música de forma legal en formato digital, de los cuales solo uno se dedica únicamente a ofrecer el servicio de descargas, iTunes (IFPI, 2016). Los seis restantes son servicios de *streaming* de obras musicales, estos son: Spotify, Apple Music, Claro Music, Google Play Music, Deezer y el servicio de *streaming* Napster. De los últimos mencionados, dos ofrecen su servicio de *streaming* de obras musicales de forma gratuita para el usuario, apoyados en publicidad: Spotify y Deezer (IFPI, 2016).

Es relevante, también, conocer que los precios a los que se ofrece el servicio de *streaming* por suscripción varía geográficamente (Sturm, 2013), es así que, depende de la locación del usuario el valor a pagar mensualmente por el acceso al catálogo de obras de la plataforma.

Sirva de modelo el servicio de suscripción de Spotify. El rango de precios de este servicio es bastante amplio, y va desde \$18,42 dólares mensuales, precio para los usuarios de Dinamarca, hasta el valor de \$2, 93, para quienes habitan en Filipinas (Singers, 2014). En particular, en Ecuador el precio del servicio es de \$5,99 dólares al mes (Spotify, 2017), lo que equivale a aproximadamente un tercio del precio más elevado del servicio, y es un cuarenta por ciento menor al valor del cobrado en Estados Unidos (\$9,99), país referente por ser suya la moneda utilizada en Ecuador.

Es bastante similar el caso de Apple Music, que funciona también en Ecuador. El precio mensual por la suscripción el servicio de *streaming* en el país es de \$5,99, exactamente igual que su competencia Spotify, no siendo esta la única similitud, ya que, el valor del servicio de Apple Music en Estados Unidos, es igualmente de \$9,99 (Apple Inc., 2017).

En suma, el Ecuador es sin duda un país que, pese a las circunstancias descritas como barreras a la inclusión digital, aloja varios servicios de *streaming* de obras musicales, que contribuyen en gran medida al ingreso de la industria musical y a su crecimiento; debido a lo expuesto, es necesario analizar la normativa en torno a estas plataformas digitales, sobre todo en lo que respecta al Derecho de Autor y los derechos conexos.

3.2. Regulación de las nuevas tecnologías en Tratados Internacionales

El Ecuador, por norma constitucional, incorpora dentro de su legislación los instrumentos internacionales ratificados por autoridad competente. El artículo 425 de la Carta Magna, en el que se presenta el orden jerárquico en el que se aplicarán las normas en el país, sitúa a los tratados y convenios internacionales, en segundo lugar, directamente después de la Constitución, y de lo que se conoce en la doctrina como el bloque de constitucionalidad (Constitución de la República del Ecuador, 2008). En materia de Propiedad Intelectual son varios los instrumentos internacionales ratificados por el Ecuador, y varios de estos son específicamente dedicados al Derecho de Autor y los derechos conexos, los cuales se mencionarán a continuación.

El primer tratado internacional acerca del Derecho de Autor es el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, adoptada en un principio en 1886, en repuesta a la evidente necesidad de crear un sistema uniforme de protección para los autores a nivel mundial, siendo revisada posteriormente en 1971, con el Acta de París (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, págs. 2, 3). Si bien este convenio es relevante como base principal del Derecho de Autor debido a la relevancia de su contenido, como la creación de los varios principios fundamentales de este derecho, por ejemplo, el trato nacional, la protección automática y la inclusión de la llamada “prueba de los tres pasos” (P2PU, 2012, págs. 44, 45), al haber pasado más de cien años de su redacción, las normas del Convención de Berna no se ajustan a la realidad digital de forma específica, no la regulan más allá que con las bases generales aplicables a todas los sectores del Derecho de Autor. El referido convenio forma parte de la legislación ecuatoriana, a partir de la adhesión del país en 1991 (OMPI, 2017).

Posteriormente, en 1951, con auspicio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, se desarrolla la Convención Universal sobre Derecho de Autor, conocida también como la Convención de Ginebra (Proaño Maya, 1993, pág. 253). Este convenio constituyo una especie de alternativa al Convenio de Berna, que pretendía conciliar las diferencias existentes entre los distintos sistemas jurídicos, de manera específica, para aquellos que no se habían adherido al primer convenio (Ríos Ruiz, 2009, pág. 12). El contenido de este instrumento comprende disposiciones más flexibles, así como un menor número de requisitos exigidos a los países miembros, sin embargo, ha perdido relevancia, ya que la mayoría de países son actualmente integrantes de la Convención de Berna o de la Organización Mundial del Comercio o de ambas (P2PU, 2012, pág. 46), e igual que el convenio previamente mencionado, no contiene disposición alguna con un enfoque específico a regular la era digital, por su temprana redacción.

Aun así, cabe mencionar que el Ecuador se adhirió a la Convención de Ginebra en 1957, y se adhirió en 1991 a la revisión de la tratada Convención dada en París, que entró en vigencia en 1974 (UNESCO, 2008).

Una década después de la redacción del Convenio de Ginebra, y casi ochenta después del Convenio de Berna, nacen, con la Convención de Roma, los derechos conexos, destinados a la protección de artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (Ríos Ruiz, 2009, págs. 12, 13). Esta convención, dada en

1961, surge como resultado de la evolución tecnológica de la época, como la posibilidad de grabar las obras en cintas magnéticas para su posterior reproducción (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, pág. 8), por lo que se extendió la protección del Derecho de Autor a creadores y productores por la materialización física de una obra en particular (P2PU, 2012, pág. 47). Es así que, se les otorga a los titulares derechos sobre las interpretaciones y ejecuciones, fonogramas y emisiones de la obra, mas no sobre la obra en particular (OMPI, 2004, pág. 136).

Ecuador firma en la Convención internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión en 1962, otorgando ratificación en 1963, para entrar esta en vigor en el año de 1964 (OMPI, 2017).

Se debe también mencionar al Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, ADPIC, acuerdo internacional administrado por la Organización Mundial del Comercio OMC, dado en 1994 como parte de la Ronda Uruguay de Negociaciones Comerciales Multilaterales del GATT, y que entró en vigencia en el año de 1996 (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, pág. 7). El contenido general del Acuerdo sobre los ADPIC no difiere mucho de las disposiciones de la Convención de Berna (OMPI, 2004, pág. 11); una de las diferencias principales es que el Acuerdo obliga a los países miembros a incluir a los programas de ordenador y a las bases de datos dentro de las obras protegidas por el Derecho de Autor (P2PU, 2012, pág. 410).

Asimismo, el Acuerdo sobre los ADPIC estipula que no existe obligación a los Estados con respecto a la protección de derechos morales de los autores, lo que en la Convención de Berna es exigido (OMPI, 1996, págs. 13, 14); en el texto del Acuerdo se prevén también disposiciones específicas con respecto al derecho de arrendamiento comercial de copias de programas de computación y otro tipo de obras audiovisuales (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, pág. 7).

El Ecuador se unió a la Organización Mundial de Comercio el 21 de enero de 1996, adoptando por tanto las obligaciones impuestas en distintos instrumentos internacionales, de entre ellos el Acuerdo sobre los ADPIC (OMC, 2016).

La inclusión de disposiciones referentes a la surgente era digital en el Acuerdo sobre los ADPIC fue sin duda un primer paso para el Derecho de Autor, pero no fue el único; en seguida le siguieron a dicho acuerdo los llamados Tratados de Internet: el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, y el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones o

Ejecuciones y Fonogramas, WCT y WPPT por sus siglas en inglés correspondientemente (Ríos Ruiz, 2009, pág. 17).

Adoptados en una Conferencia Diplomática en Ginebra en diciembre de 1996, estos Tratados responden al desarrollo de nuevas prácticas tecnológicas y comerciales que modificaron abismalmente la forma de creación, uso y difusión de las obras, como por ejemplo, las mejoras en reprografía con la impresión y las máquinas copiadoras, la tecnología de video, la facilitación de la copia privada o casera por medio de *cassettes* de audio y video, y la inminente imposición de la computadora y el Internet como el sistema con mayor importancia para el acceso a las obras (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, pág. 17).

El Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, contiene varias disposiciones de interés para la adaptación de estos derechos a la era digital; en un principio, el WCT exige que los países proporcionen protección de Derecho de Autor para programas de ordenador y bases de datos, al igual que el Acuerdo de los ADPIC (P2PU, 2012, pág. 48). Además, en un sentido similar al derecho de comunicación al público, contenido en el Convenio de Berna, el Tratado sobre de Derecho de Autor, en su artículo 8 específicamente, establece la posibilidad de comunicar públicamente una obra mediante la red mundial de información a través del derecho de puesta a disposición, a favor del autor o titular, además de autorizar cualquier forma de comunicación, incluyendo la radiodifusión, tanto por medios alámbricos, como por inalámbricos (Ríos Ruiz, 2009, pág. 18).

El mencionado artículo, en el que se establece este derecho de puesta a disposición, derecho sobre el cual, cabe recalcar, se basa el acceso a las obras musicales en los servicios de *streaming*, señala que:

los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar cualquier comunicación al público de sus obras por medios alámbricos o inalámbricos, comprendida 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 (OMPI, 1996, pág. 4).

Por otra parte, el tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas, amplía los derechos de Propiedad Intelectual de que poseen los artistas y los productores de fonogramas dentro del entorno digital (P2PU, 2012, pág. 49). Se les otorga a los titulares de estos derechos conexos, en los artículos 10 y 14 del instrumento, el derecho de

poner a disposición los fonogramas, de forma similar en la que se concede este derecho a los autores en el WCT (Oficina Internacional de la OMPI, 2014, pág. 18). Como aspecto relevante de este tratado, WPPT, se establece, a favor de los intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas, un derecho de percibir una remuneración con respecto a la comunicación al público directa e indirecta de los fonogramas publicados con fines comerciales (Ríos Ruiz, 2009, pág. 19).

En 1997 el Ecuador firmó ambos Tratados de la OMPI, ratificando su firma en el año 2000; tanto el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor, como el Tratado de la OMPI sobre Intérpretes o Ejecutantes y Fonogramas, entraron en vigencia, a nivel general, en el mes de marzo del 2002 (OMPI, 2017).

Se debe tomar en cuenta que, existen varios tratados adicionales a nivel mundial, de los cuales la República de Ecuador es parte; así, por ejemplo, se encuentra uno de los tratados más recientes, el llamado Tratado de Marrakech, que tiene como objetivo principal el de permitir el acceso de personas con discapacidades a obras protegidas, a través de introducción de limitaciones y excepciones al régimen nacional de Derechos de Autor, ratificado por Ecuador en abril del año 2016 (IEPI, 2016).

Existen también instrumentos varios instrumentos internacionales regionales, de los cuales la República del Ecuador es parte. Es así que, en 1946, se suscribe en Washington D.C. la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas, como parte de la Conferencia Interamericana de Expertos para la protección de los Derechos de Autor, promovida por la Organización de los Estados Americanos OEA (OEA, 1946, págs. 1, 19). Esta Convención, si bien no es el primer instrumento sobre el Derecho de Autor celebrado en el continente americano, fue sin duda catalogado como el más importante y completo, a pesar de proveer un nivel de protección menor al previsto en el Convenio de Berna (Cerdeira Silva, 2011, pág. 235). Este hecho se debe a que es la primera vez que se utiliza el término “derechos de autor”, y no propiedad literaria o artística, además, establece derechos exclusivos a los autores, presunción de autoría, se consagran varios derechos morales, como la paternidad e, incluso, se concede a las autoridades competentes de cada Estado, la posibilidad de secuestrar toda publicación o reproducción ilícita de obras protegidas (Proaño Maya, 1993, págs. 243, 244).

El Ecuador fue el primer estado en ratificar la mencionada Convención en marzo de 1947, y esta entró en vigencia en abril del mismo año (OMPI, 2017).

Por último, es importante tomar en cuenta que el Ecuador, al formar parte del Acuerdo Regional conocido como Comunidad Andina de Naciones, del que son partícipes también Colombia, Perú y Bolivia, debe igualmente atenerse a la normativa proveniente de este organismo. La Comunidad Andina de Naciones es un consorcio regional que se fundó el 26 de mayo de 1969 con la suscripción del Acuerdo de Cartagena; el propósito inicial fue el de iniciar un proceso de integración andina para alcanzar un desarrollo general equitativo e íntegro de la región (Salmón Gárate, 2003, págs. 23-25).

En 1993, como parte de este proceso de integración de los cuatro países que conforman la CAN, se adoptó la Decisión 351 que establece un régimen común con el propósito estandarizar las normativas en materia de Derecho de Autor y derechos conexos para sus miembros (Cerdeza Silva, 2011, págs. 231-232). La mencionada Decisión está distribuida en quince capítulos y un total de sesenta y un artículos, en los que se regulan las sociedades de gestión colectiva, se establecen regulaciones para el régimen de contratación, al igual que disposiciones sustantivas con respecto a los derechos de autor y conexos (Pacón, 2003, pág. 301). Por su contenido, la Decisión 351, a la fecha de promulgación, fue considerada como una normativa ambiciosa en la materia, debido a que establecía niveles de protección del mismo calibre que el aún no existente, para ese entonces, Acuerdo sobre los ADPIC, en referencia, por ejemplo a los temas de protección de los programas de ordenador, software, y las bases de datos (Cerdeza Silva, 2011, pág. 238), establece igualmente estándares mínimos de protección a los derechos patrimoniales exclusivos y derechos morales del autor, con respecto al plazo de protección de las obras, y las excepciones y limitaciones de los mencionados derechos (Cerdeza Silva, 2011, pág. 237); sin embargo, esta ha perdido relevancia, por no contener normativa que aborde temas referidos al Derecho de Autor y derechos conexos en la era digital (Palacio Puerta, 2013, pág. 210).

Se infiere de lo expuesto anteriormente que es de los varios instrumentos internacionales de los que el Ecuador es parte, las referencias a la relación de los Derechos de Autor con la nueva sociedad de la información y las herramientas digitales es escasa, por lo que el *streaming* como tal no es mencionado; igualmente, la legislación internacional existente en esta materia, en concreto los Tratados de Internet, regulan las distintas formas de acceso a las obras musicales protegidas, desde plataformas digitales, por lo que se incluye, sino particularmente, al *streaming*.

3.3. Regulación y el acceso a las tecnologías de la información en la Constitución

La Constitución de la República del Ecuador, vigente desde el año 2008, es la norma suprema dentro del ordenamiento jurídico ecuatoriano. En contraste con constituciones pasadas, la actual Carta Magna se caracteriza por recoger una bastante amplia gama de derechos y principios, junto con garantías, con el propósito de hacerlos exigibles y directamente aplicables (Trujillo & Ávila, 2008, págs. 69-71); en esta línea, la Constitución del Ecuador establece también algunas disposiciones de importancia para el desarrollo de la Propiedad Intelectual en la era digital.

En primer lugar, es relevante conocer que la Constitución reconoce a la Propiedad Intelectual como un tipo de propiedad, en la sección segunda, del capítulo sexto, titulado: trabajo y producción. El artículo 322 de la Carta Magna hace una referencia a las normas infra constitucionales, para que regulen este tipo de propiedad en la primera parte del texto del mencionado artículo, que reza: “Se reconoce la Propiedad Intelectual de acuerdo con las condiciones que señale la ley” (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

Este artículo va de la mano con el artículo 22 del mismo cuerpo normativo, en el que se establecen derechos de creación y autoría de la siguiente manera:

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).

Este último apartado, como parte de la sección de la Constitución en la que se tratan los derechos del Buen Vivir, debe interpretarse teniendo en cuenta este contexto. Es así que, el derecho a desarrollar la capacidad creativa está en sintonía con el propósito de crear una estructura educativa que permita dicho desarrollo (De la Torre Pérez, 2011), en concordancia con el artículo 27, en el que se establece que la educación “...estimulará el sentido crítico, el arte [...], y el desarrollo de competencias y capacidades para crear y trabajar.” (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

El artículo 22 hace hincapié en el ejercicio de las actividades culturales, el cual debe contar con dos características: ser digno y sostenido; estos dos aspectos nos deben necesariamente

referir a normas de menor rango, las cuales se encargarán de hacer que se cumplan estas condiciones, como la Ley Orgánica de Cultura, en vigencia desde diciembre del año 2016, y las leyes que defienden el aspecto laboral de quienes ejercen dichas actividades, como la Ley de Defensa Profesional de Artistas, en vigencia desde 1979, pero modificada en varias ocasiones, siendo su última reforma en 2013 (De la Torre Pérez, 2011).

Por último, el artículo se refiere a la autoría y los derechos tanto morales como patrimoniales que esta implica; en este punto se reconoce la Propiedad Intelectual no como un tipo de propiedad, como establece el artículo 322, sino como un derecho que debe ser protegido por el Estado y sus habitantes, igualmente, con normas infra constitucionales que lo desarrollen. A esta categoría de normas pertenecen la derogada Ley de Propiedad Intelectual y el reciente, Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Innovación y Creatividad, leyes en las cuales se establecerán qué derechos poseen los autores de las distintas creaciones, y la forma en la que podrán estos precautelar el cumplimiento de los mismos, a su beneficio.

En suma, la Constitución, con respecto a la Propiedad Intelectual y a los derechos de autor, reconoce la existencia de estos derechos, tanto del derecho a crear, como el de proteger las creaciones y a sus autores, y refiere a normas de menor rango para el desarrollo de los mismos, sentando así las bases para el perfeccionamiento de una normativa secundaria que proteja y garantice derechos, en la misma dirección que los lineamientos impuestos en la norma suprema.

Estos derechos, sin embargo, no son los únicos relevantes al analizar la inmersión del Derecho de Autor en la era digital según la Constitución, tomando en cuenta que el propósito del trabajo es encontrar la incidencia de esta norma en la regulación de servicios que permiten el acceso a obras musicales a través de plataformas web, en concreto, el *streaming*. Se deriva de este hecho, la importancia del análisis de las disposiciones referentes al acceso a la tecnología y al Internet, con el propósito de conocer no solo la posibilidad de los artistas de poner a disposición sus obras en el territorio ecuatoriano, sino también que la población pueda tener acceso a las mismas, y convertirse en usuario de este tipo de servicios.

Con esta idea en mente, es notable el contenido del artículo 16 de la Constitución de la República del Ecuador, en su numeral 2, en la que se tratan los derechos referentes a la comunicación e información, en el contexto de los derechos del Buen Vivir. El artículo

indica: “Art. 16: Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a: 2. El acceso universal a las tecnologías de información y comunicación.” (Constitución de la República del Ecuador, 2008). A este respecto, es imprescindible definir “acceso universal”, término usado ampliamente para hablar acerca de la tecnología. El acceso universal se refiere al implemento de políticas públicas que tengan como objetivo dar acceso a toda la población a un paquete de servicios de telecomunicación básico con condiciones asequibles (Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones de España, 2010); parte de este concepto es también la educación que deberán tener los miembros de la comunidad para poder acceder a dicha tecnología, la cual deberá ser para todos, en otras palabras, la existencia del analfabetismo digital es un impedimento para llegar a este “acceso universal” (Landau, Serra, & Gruschetsky, 2007, pág. 5), a esto se refiere el artículo 347 de la Constitución de la República del Ecuador, numeral 7, al considerar una responsabilidad del Estado la de erradicar el analfabetismo digital¹³ (Constitución de la República del Ecuador, 2008) y elevar el nivel educativo de los ecuatorianos, incluyendo como parte de la alfabetización, la formación necesaria acerca del acceso a obras en línea de forma legal.

En definitiva, existe una relación directa entre el acceso a la tecnología y el progreso de los derechos de autor, empezando por la modernización de las distintas industrias, entre ellas la disquera, hasta la acogida de nuevos servicios digitales que ponen al alcance del público obras protegidas, como los de *streaming* (Rubí Martínez, 2007, págs. 100, 101), para ilustrar: sin acceso a Internet, un individuo no puede registrarse en Spotify, para usar el servicio.

Igualmente, la modernización de las formas de transmitir y acceder a obras, por medios tecnológicos, ha expandido el territorio en el que se distribuyen dichas obras, no solo a nivel geográfico, que sin duda lo ha hecho, sino también en cantidad, el número potencial de personas que puede acceder a determinada obra a través de Internet, de forma tanto legal como ilegal, es grande, y sigue aumentando (Agüero Boza, 2003, pág. 6), es por lo dicho que la necesidad de crear normativa infra-constitucional que desarrolle los derechos

¹³ Texto completo CRE: “Art. 347.- Será responsabilidad del Estado: 7. Erradicar el analfabetismo puro, funcional y digital, y apoyar los procesos de post-alfabetización y educación permanente para personas adultas, y la superación del rezago educativo.”

expuestos con anterioridad y proteja a los derechohabientes en el entorno digital es tan necesaria.

3.4. Regulación de las nuevas tecnologías en la derogada Ley de Propiedad Intelectual

La Ley de Propiedad Intelectual publicada en el Registro Oficial 302, vigente a partir del 19 de mayo del año 1998, marcó una nueva era para la Propiedad Intelectual en el Ecuador. Esta norma nació como producto de la necesidad de adaptar la legislación interna a los requerimientos de la Organización Mundial de Comercio, y a las obligaciones derivadas del Acuerdo sobre los Aspectos de Propiedad Intelectual, instrumento administrado por esta organización (OMPI, 1998, pág. 6). La Ley de Propiedad Intelectual fue recodificada en el 2006, y fue derogada el 9 de diciembre de 2016.

Uno de los aspectos con mayor relevancia dentro de este cuerpo normativo fue la creación el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual, con el artículo 346¹⁴, según la codificación del año 2006, y nombrado por la misma ley, en su artículo 3 como “el organismo administrativo competente para propiciar, promover, fomentar, prevenir, proteger y defender a nombre del Estado ecuatoriano” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006); con la instauración de esta nueva institución, se unifica la administración de la Propiedad Intelectual, reemplazando a los diversos estamentos que ejercían funciones similares dentro de los distintos Ministerios, según el área especializada (IEPI, 2016).

Dentro del área de Derechos de Autor, se presentan también avances en lo que respecta a la definición del término “obra”. La Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 7, inciso décimo noveno, define al término antes referido como “toda creación intelectual original, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma, conocida o por conocerse” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006), definición que, cabe mencionar, contiene los mismos elementos que aquella dada por Delia Lypzic, en la que se señala que la obra es “...la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser

¹⁴ Texto Ley de Propiedad Intelectual: “Art. 346.- Créase el Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual (IEPI), como persona jurídica de derecho público, con patrimonio propio, autonomía administrativa, económica, financiera y operativa, con sede en la ciudad de Quito, que tendrá a su cargo, a nombre del Estado, los siguientes fines: [...]”

difundida y reproducida” (Lipsyc, 1993, pág. 35), por lo que se la dejó de considerar a esta, la obra, como una mera extensión de la personalidad del autor (Charvet Montúfar, 2004, págs. 25, 143).

La Ley de Propiedad Intelectual contiene también disposiciones merecedoras de mención con respecto a temas relevantes para este trabajo. El derecho exclusivo del autor de reproducción de la obra, así como de quienes son titulares de derechos conexos, está definido, en el artículo 7, así como en el número 21, como la

fijación de la obra en cualquier medio o por cualquier procedimiento, conocido o por conocerse, incluyendo su almacenamiento digital, temporal o definitivo, de modo que permita su percepción, comunicación o la obtención de copias de toda o parte de ella (Ley de Propiedad Intelectual, 2006).

Para la comprensión general de este artículo, la misma ley define el término “fijación”, en el artículo 7, como la “incorporación de signos, sonidos, imágenes o su representación digital, sobre una base material que permita su lectura, percepción, reproducción, comunicación o utilización” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006); la distinción que se hace con respecto a la “representación digital” de una obra, es un avance frente a otras legislaciones, que no contemplan, al tiempo de expedición de esta norma, la expresión de las obras en código binario, lenguaje utilizado para representar información en el ámbito digital (Rivero Hernández, 2007, págs. 284, 285), por lo que, dentro del concepto mismo de reproducción, se encuentra contenida dicha acción con respecto a las obras en su expresión digital.

La disposición del artículo 21, señala que constituye reproducción la fijación de determinada obra en “cualquier medio o por cualquier procedimiento” añadiendo también que se incluye “su almacenamiento digital”; se debe tomar en cuenta que la reproducción ha estado por mucho tiempo vinculada a la edición impresa de obras literarias y posteriormente a la copia física de los soportes materiales, con respecto a obras musicales, como LPs y CDs, sin embargo, la multiplicación de los métodos de explotación de las obras a través de medios tecnológicos, realza la importancia de la reproducción en la nueva era digital; formas de reproducción de obras musicales como el *sampling*, que involucra el uso de fragmentos de una o varias obras protegidas preexistentes para incluirlos en una nueva obra (Martínez Cabezudo, 2013, pág. 140), la digitalización de obras, o incluso, el almacenamiento de copias *caché*, aquella información guardada en una memoria del

ordenador o dispositivo móvil, que tiene como características su rapidez y pequeño tamaño en comparación con la memoria principal, y que almacena copias de los datos más utilizados por el usuario (Hennessy & Patterson, 1993, págs. 438, 439), se encuentran sometidas a la normativa que regula la reproducción (Rivero Hernández, 2007, pág. 284).

Aun si la norma ecuatoriana no hubiere especificado el almacenamiento digital como parte del derecho de reproducción, hay quienes afirman que este derecho exclusivo tal y como fue pensado en una primera instancia, así como las limitaciones que le atañen, son completamente aplicables al entorno digital (Fernandez Delpech, 2011, pág. 124), en particular al uso de obras musicales en formato digital; sin embargo, hay que reconocer que este derecho ha sido modificado y que la necesidad de que la ley mencione el almacenamiento digital, existe (Alvarez Coronel, 2010, págs. 81, 82).

Dentro del tema que atañe a esta disertación, es relevante analizar este artículo y su incidencia en el *streaming* de obras musicales. Para esto, es necesario recordar la definición misma de *streaming*, que se resume como la distribución digital de multimedia que permite al usuario acceder a la obra mientras esta se descarga al búfer de datos, y que, una vez que se ha mostrado el archivo multimedia, la información es eliminada de la memoria del ordenador (Siglin, 2010, pág. 94). La relación del derecho exclusivo de su titular a la reproducción de la obra, y el mecanismo de acceso en *streaming*, se da al momento en que el artículo 21 de la Ley de Propiedad Intelectual menciona que como parte de reproducción se entenderá también el almacenamiento digital de las obras, “temporal o definitivo”. Ahora, al momento en que el usuario está accediendo a una canción a través de un servicio de *streaming*, sea cualquiera, los datos que se descargan para hacer posible que el usuario escuche dicha obra, son almacenados en el equipo, de forma temporal, en el búfer de datos; esta acción, hace que el *streaming*, funcionalmente, este sujeto al derecho de reproducción, según está definido en esta Ley, ya derogada.

Otro derecho definido en la Ley de Propiedad Intelectual, es el de comunicación pública, que comprende:

todo acto en virtud del cual una pluralidad de personas, reunidas o no en un mismo lugar y, en el momento en que individualmente decidan, puedan tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas (Ley de Propiedad Intelectual, 2006)

esto según el texto del artículo 22, de la mencionada ley.

En un principio, es necesario referirse al origen del derecho de comunicación pública; este nace como un derecho de “representación”, en forma de presentación o espectáculo en vivo (Antequera Parilli, 2003, pág. 4), mediante el cual se exponen obras, como por ejemplo, a obras teatrales, ejecuciones musicales, de manera directa e inmediata a una audiencia (Rivero Hernández, 2007, pág. 328). El término referido evoluciona, conociéndose ahora como el derecho de comunicación pública, con el propósito de extender el alcance del mismo a la gran variedad de formas y procedimientos existentes para comunicar cierta obra a un público (Rivero Hernández, 2007, pág. 330).

Ahora bien, la ya derogada Ley de Propiedad Intelectual expone una definición bastante genérica de este derecho, basándose en la legislación española, al igual que, si bien con ciertas variantes, por la mayoría de los países latinoamericanos con legislaciones promulgadas durante la época (Antequera Parilli, 2003, pág. 5). Aun así, existen varios elementos a analizarse dentro del concepto general de comunicación pública.

El artículo 20 de la mencionada Ley, al referirse a los derechos exclusivos de explotación que poseen los artistas, expone, en su literal b) a la “comunicación pública de la obra por cualquier medio que sirva para difundir las palabras, los signos, los sonidos o las imágenes” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006). Llama la atención, el uso del legislador de la expresión abierta “cualquier medio”; este es, en principio, por la imposibilidad de nombrarse taxativamente todos los medios existentes para comunicar una obra, sea literaria, audiovisual, etcétera, por lo que la norma no puede enumerarlos (Alvarez Coronel, 2010, pág. 78). Además, esta fórmula tiene un sentido más amplio, que consiste en no perder su eficacia con el paso del tiempo, en otras palabras, que el artículo siga siendo aplicable sin importar las innovaciones sociales o tecnológicas que presenten nuevos medios de comunicar al público las obras protegidas por el Derecho de Autor (Antequera Parilli, 2003, pág. 5).

La ley en cuestión, define posteriormente la comunicación al público, en el artículo 22, citado ya en párrafos precedentes. Este apartado, inicia la definición utilizando la frase “todo acto”, esta expresión puede referirse a un sin número de situaciones, que deben ser dadas o autorizadas por el autor (Rivero Hernández, 2007, pág. 333); a todas estas actuaciones o “actos”, se refiere el mismo artículo, cuando enumera casos ejemplificativos que constituyen actos de comunicación pública, para funcionar como base al momento de considerar otras acciones que podrían estar incluidas dentro de esta categoría.

Prosigue el mencionado artículo a referirse a una pluralidad de personas, que estén o no situadas en el mismo espacio físico, como sujetos de la comunicación al público. Esto es lógico, si se comprende que el objeto de la comunicación pública es dar a conocer y hacer llegar a otros una determinada obra (Rivero Hernández, 2007, pág. 333). Esta pluralidad de personas es el “público”, al que este derecho se refiere. Una sola persona, entonces, no constituye un público, según la lógica de esta norma. Ahora, cuando se utiliza la expresión “pluralidad de personas”, son varias las acepciones que se le pueden dar. En la doctrina alemana, para que se constituya una pluralidad de personas, en el sentido en el que indica la norma, no basta con que se cuente con dos o más seres humanos, sino que el número de personas sea proporcional o razonable al tipo de obra que se está comunicando y al medio por el cual se lo está haciendo (Ulmer, 1980, pág. 175) (Rivero Hernández, 2007, pág. 334); esta idea va vinculada estrechamente en función de la publicidad de la obra, y en la cantidad de personas requeridas para que esta pueda ser considerada como pública.

Se debe tomar en cuenta también las características de este público; en un principio su localización. El artículo mencionado previamente, afirma que no existe la necesidad de que la pluralidad de personas se encuentre en el mismo sitio, es decir, no es necesario que este público sea lo que se denomina como público presente (Directiva 2001/29/CE, 2001, pág. 12). Pero esta pluralidad de personas puede acceder también a una obra de forma remota, en otras palabras, convertirse en un público ausente; en este sentido, el artículo estaba enfocado en la tecnología surgente al momento de la redacción la norma, y a la siempre presente radiodifusión (Rivero Hernández, 2007, pág. 335); se puede decir que a este último concepto es a lo que la norma se refiere cuando dice que los miembros del público podrá acceder a determinada obra en el “momento en que individualmente decidan” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006). Estas distinciones, no tan claras en ese entonces, se resuelven en el futuro con la introducción del derecho a la puesta a disposición, aún no presente en la derogada Ley de Propiedad Intelectual.

El acceso a las obras protegidas es con lo que continua la norma referente al derecho a la comunicación al público, y utiliza la frase “puedan tener acceso a la obra”. La comunicación pública de una obra, por definición, requiere que el público tenga acceso a la misma, pero es necesario hacer notar que se trata de una posibilidad efectiva de acceso, no una mera accesibilidad, como caso, la exhibición de obras en un local de prohibido acceso al público, o un concierto en un teatro vacío (Rodríguez Miglio, 2012, pág. 10).

Aún más, hay quienes afirman que no es suficiente una posibilidad efectiva de acceso físico, o de percepción física, a la obra protegida, sino también una posibilidad de acceso intelectual, en el sentido de que la pluralidad de personas capte el mensaje que la obra intenta transmitir, sea cualquiera su forma, mas no en un sentido de cuestionar la capacidad intelectual del público (Rivero Hernández, 2007, pág. 334).

Dentro de este contexto, el uso del verbo “poder” dentro de este concepto, denota que para que se cumpla la comunicación al público de una obra, no existe la necesidad de que la pluralidad de personas en cuestión acceda en efecto a la obra, sino que puedan hacerlo, dicho de otra forma, si únicamente un individuo del grupo al cual determinada obra está dirigido, accede a la misma, esta única persona califica en efecto como público, y, consecuentemente, la comunicación al público de dicha obra. (Antequera Parilli, 2003, pág. 6).

La parte final del artículo analizado al presente, hacer referencia a una condición negativa para que exista comunicación al público, y consiste en que, previo al acceso del público a la obra, no haya existido una distribución de ejemplares de esta a quienes forman la pluralidad de personas siendo comunicadas. Esta exigencia que presenta el legislador, se basa en la clara necesidad de distinguir la comunicación al público, de la reproducción de la obra (Rivero Hernández, 2007, pág. 335).

Pese a lo expuesto, críticas acerca de esta limitación se han dado, calificándola de innecesaria, superflua y anticuada, pues se apega a un Derecho de Autor muy tradicional (Rams Albesa, 2010, pág. 174). Las críticas se dirigen también a la inadecuación de la imposición de esta exigencia, presente en muchas otras legislaciones de la época, debido a la falta de especificidad del término “ejemplares” y su imposible adecuación a los múltiples tipos de obras desarrollados al tiempo de la redacción de esta legislación, y de la actualidad (Erdozain López, 1997, págs. 363, 364).

Tomando en cuenta todo lo dicho con anterioridad, es claro que el derecho de comunicación al público, como redactado en la norma en cuestión, tiene el objetivo de abarcar más que solo la “representación” de obras a un público en vivo, sino también acoplarse a otros medios de comunicación de las obras, como la emisión televisiva y la radiodifusión, en el caso de obras musicales específicamente. Se podría decir que, si bien esta norma no es adaptable a toda la tecnología para el acceso a obras por Internet, como las descargas y el antiguamente popular “peer-to-peer”, por tratarse de formas de

reproducción, sí es aplicable al *streaming*, pues la forma de acceso a las obras musicales por este medio, se adhiere a la descripción dada por el artículo 22 de la, ya no vigente, Ley de Propiedad Intelectual y analizada en párrafos anteriores.

A este respecto, se puede decir entonces que el *streaming* de obras musicales es un acto que permite el acceso al contenido protegido de una pluralidad de personas no reunidas en la misma locación y, de hecho, en el momento en que cada una decida, sin que a este sujeto haya recibido la obra previamente, por lo que, se infiere que el *streaming* es una forma de comunicación pública, y que, por tanto, el autor o beneficiario de este derecho económico deberá ser reconocido como tal al momento de colocar sus obras para disposición del público en cualquiera de los distintos servicios de *streaming* a nivel mundial. Aun así, esta interpretación significa adaptar la norma a circunstancias nuevas y avanzadas, dentro de una era digital predominante, para la cual no fue creada, y que, para la cual, se han creado figuras específicas conforme se han dado los avances tecnológicos, y que, por ser esta una norma inicialmente redactada en el siglo pasado, no podía prever.

Es un tanto más específica la norma, en el literal c), al momento de mencionar ejemplos de comunicación pública, señalando: “c) La radiodifusión o comunicación al público de cualesquiera obras por cualquier medio que sirva para difundir, sin hilo, los signos, los sonidos o las imágenes, o la representación digital de estos, sea o no simultánea.” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006). En concreto, el texto menciona la “representación digital” de una obra como objeto de la comunicación al público, por lo que, como se explicó al tratar la reproducción, las obras transmitidas al público mediante *streaming*, lo hacen en el lenguaje digital, lo que incluiría a esta forma de acceso a obras, dentro de esta categoría.

Como parte de la categoría de derechos económicos siendo analizados por este trabajo, se encuentra también el derecho del autor a la distribución de su obra. Este derecho es relevante por la definición que la Ley de Propiedad Intelectual le dio en su artículo 7 principalmente, en el que se puede leer:

Distribución: Puesta a disposición del público, del original o copias de la obra, mediante su venta, arrendamiento, préstamo público o de cualquier otra forma conocida o por conocerse de transferencia de la propiedad, posesión o tenencia de dicho original o copia. (Ley de Propiedad Intelectual, 2006).

La importancia de esta definición está en las palabras clave “puesta a disposición”. Como se ha mencionado anteriormente, el derecho de puesta a disposición es el derecho

económico, tanto de los autores y de aquellos que se benefician de los derechos conexos, que es explotado con al momento de hablar de los servicios de *streaming* (Torres, 2008, pág. 3). Ahora, a la época de la redacción de esta norma, estos servicios de *streaming*, sobre todo aquellos que permiten el acceso a obras musicales, como se presentan en la actualidad, eran inexistentes. Se desprende entonces, dentro de este contexto, que la fórmula utilizada por este artículo en el que se describe al derecho de distribución, no se refiere al nuevo derecho acuñado con el propósito de acoplar el Derecho de Autor a la era digital, mas, a poner a disposición del público la obra, o ejemplares de la misma, incorporadas a un soporte tangible (Directiva 2001/29/CE, 2001, pág. 13), en el caso de obras musicales, como ejemplo, un disco compacto.

Es relevante también recalcar que, este derecho, el de distribución, está presente también en la digitalización de las obras. Como se revisó con anterioridad, el *streaming* no es la única forma de acceder a las obras a través de la web; la descarga es uno de los métodos más populares de adquirir obras, en especial musicales, a través de Internet, cabe recalcar que la referencia es a las descargas legales de canciones, por medio de un pago, sea por canción o por álbum, en plataformas como iTunes Store. La adquisición de una obra a través de uno de estos servicios, que la ponen a disposición para que el público adquiriera el dominio de una copia de la misma, involucra tanto el derecho de reproducción, como el de distribución (ICEX, 2012, págs. 7, 24, 26).

La ya derogada Ley de Propiedad Intelectual, incluye también algunos otros preceptos relevantes para el tema que se está analizando, como el derecho de importación, en el artículo 24, que otorga al titular del derecho “la facultad de prohibir la introducción en el territorio ecuatoriano, incluyendo la transmisión analógica y digital [...]” (Ley de Propiedad Intelectual, 2006) de las obras protegidas. Igualmente, prevé dentro de los contratos de inclusión fonográfica¹⁵, la fijación de la obra en un soporte digital, con fines de reproducción y distribución, en el artículo 65 (Ley de Propiedad Intelectual, 2006).

En definitiva, la Ley de Propiedad Intelectual, redactada en 1998 y codificada en 2006, contiene los derechos patrimoniales que se adhieren al concepto básico del Derecho de Autor, y que, por los motivos expuestos en párrafos anteriores, entiéndase la adhesión del

¹⁵ Contrato de Inclusión o Producción Fonográfica: acto a través del cual el autor o intérprete de una obra se obliga con un productor, sea este persona natural o jurídica, a la fijación técnica de la misma, a cambio de una retribución monetaria (Bajarlía, 2009, pág. 114).

Ecuador a la OMC, intenta acoplar a estos derechos a la era digital de una forma que resulta primitiva, e imprecisa; aun así, las normas, como se analizó durante esta sección, son adaptables a la nueva tecnología, por ser las bases sobre las cuales se sienta todo el Derecho de Autor. Es claro que mucha de la tecnología que forma parte de la realidad actual, como el *streaming*, estaban lejanas a la época en la cual se redactó la presente ley, imposibles de prever por una norma que, a la época, era considerada de avanzada; por lo expuesto, era necesaria una actualización de la legislación, que abarcara temas digitales más específicos, como la digitalización de las obras y la comunicación de obras al público por medio de plataformas digitales, para poner algunos ejemplos. La nueva norma que regula el régimen de Propiedad Intelectual en Ecuador entró en vigencia en diciembre de 2016, dejando a la Ley de Propiedad Intelectual sin efecto.

3.5. Regulación de las nuevas tecnologías en el Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación

El 9 de diciembre del año 2016 el Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, la Creatividad y la Innovación entró en vigencia en Ecuador, con el objeto de cambiar los lineamientos con los que se maneja el conocimiento como un bien de interés público, en cuanto a su creación, uso, explotación y distribución (Comisión Especializada Permanente de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología, 2016, pág. 2). Este código no solo recoge las nuevas directrices a seguirse en cuanto a la Propiedad Intelectual en el Ecuador, sino que pretende crear un vínculo entre el sistema de educación superior y el nuevo sistema de ciencia, tecnología, innovación y saberes ancestrales, con el soporte de las instituciones jurídicas propias a la Propiedad Intelectual, adaptándolas a la nueva visión, con la que se diseñó esta normativa (Comisión Especializada Permanente de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología, 2016, pág. 3). El Código en cuestión posee también disposiciones que apuntan a la disminución y eventual eliminación de la brecha tecnológica existente en el país, así como, reforzar los preceptos constitucionales con respecto al conocimiento ancestral, y crear interés por la Propiedad Intelectual (SENESCYT, 2015).

El COESC+i o Código de Ingenios, como también se lo conoce, está constituido por un título preliminar, que contiene principios aplicables a varias áreas, como educación,

investigación, y Propiedad Intelectual, y cuatro libros referentes a varios temas: al nuevo Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología, Innovación y Saberes Ancestrales, a la Investigación Responsable y la Innovación Social, a la Gestión de los Conocimientos y, por último, al Financiamiento e Incentivos a los Actores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología, Innovación y Saberes Ancestrales, respectivamente (COESC+i, 2016). En cuanto al régimen establecido para regular el Derecho de Autor y los derechos conexos, este se encuentra en el segundo título del libro tercero del COESC+i, referente a la gestión de los conocimientos.

El artículo 100 del mencionado cuerpo normativo, es el primero en referirse al Derecho de Autor y reconocer, conceder y protegerlos, al igual que aquellos derechos que tiene como titulares a intérpretes o ejecutantes, productores y radiodifusoras, entiéndase, los derechos conexos (COESC+i, 2016). Dentro de las obras susceptibles de protección por estos derechos, se encuentran “las composiciones musicales, con letra y sin letra”, tal como lo indica el Código, en su artículo 104, numeral cuarto (COESC+i, 2016). Establecida la protección de las obras que son pertinentes a esta disertación, se pueden examinar los derechos patrimoniales contenidos en la norma.

Existen seis derechos económicos o patrimoniales reconocidos a los titulares del Derecho de Autor y derechos conexos, con respecto de sus obras, según el artículo 120 del COESC+i. Estos derechos, enumerados someramente son el derecho de reproducción, comunicación pública, distribución, importación, transformación, y, finalmente, la puesta disposición de las obras protegidas (COESC+i, 2016).

El derecho de reproducción de la obra, está descrito en el artículo 122 del cuerpo normativo en cuestión, 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” (COESC+i, 2016). Esta definición dista muy poco de las dos dadas en el la Ley de Propiedad Intelectual derogada por este Código. La razón para que las definiciones de ambas legislaciones sean prácticamente iguales es clara, ya que se basa en las definiciones dadas por los instrumentos internacionales, principalmente el Convenio de Berna, por lo que la tendencia de las legislaciones a nivel mundial es describir a la reproducción como la fijación de determinada obra en cualquier soporte o medio que faculte su comunicación, así como la obtención de copias de toda o parte de la misma (Antequera Parilli, 2007, pág. 101).

Es destacable, de todas estas definiciones, el que la reproducción no comprende simplemente la multiplicación de una obra en particular o de la obtención de copias, sino la simple fijación o incorporación de la misma a una base material o a un soporte físico de la obra constituye un acto de reproducción en sí mismo, como lo indica la jurisprudencia española (Sentencia del 27-06-2002, 2003). Esto resulta relevante al momento de señalar que, a diferencia de la ya derogada Ley de Propiedad Intelectual, el Código en cuestión, no incluye referencia alguna al almacenamiento digital, factor que será analizado posteriormente.

De la misma forma, ninguno de los artículos hace mención especial al ánimo de lucro como elemento necesario para que exista la reproducción (Antequera Parilli, 2007, pág. 103). Al respecto se ha pronunciado la jurisprudencia argentina, indicando que

la exclusividad en beneficio del autor lo faculta para oponerse a cualquier forma de reproducción, [...], aunque haya ausencia de lucro, salvo las expresas limitaciones legales; debiéndose tener en cuenta que los textos de la ley argentina no hacen concesiones en particular (Caso "Ferrari de Gnisci, Noemí", 1980)

Igualmente, los tribunales canadienses se han pronunciado con respecto al lucro y su irrelevancia al momento de hacer exigible el derecho de reproducción señalando que para que la norma reconozca una infracción, “La infracción no exige que la obra infractora compita en el mercado con aquella infringida: solo requiere que el infractor haga algo que únicamente el titular del Derecho de Autor tiene el derecho a hacer¹⁶” (Michelin v. CAW, 1996).

Es aquí pertinente señalar que el texto de la antigua Ley de Propiedad Intelectual, al definir al derecho de reproducción, como se señaló anteriormente, incluye la fórmula “incluyendo su almacenamiento digital, temporal o definitivo”, mientras que, la nueva definición de reproducción, del ya citado artículo 122, dada por el Código de Ingenios, no menciona ni incluye disposición alguna con respecto al almacenamiento digital; al respecto hay varios puntos a analizar.

En primer lugar, como se menciona en apartados anteriores, la reproducción consiste no solo en la obtención de copias, sino también en la fijación de la obra en soporte físico

¹⁶ Texto original: “The Act is clear. Infringement does not require that the infringing work compete in the marketplace with that infringed: it requires only that the infringer do something that the copyright owner alone has the right to do.” (Michelin v. CAW, 1996)

(Antequera Parilli, 2005, pág. 14), y dado que el almacenamiento electrónico de una obra constituye una fijación, este último es considerado como una forma de reproducción. En segundo lugar, se dijo anteriormente, que existen autores que consideran que el derecho de reproducción, tal y como fue pensado en un principio, así como sus limitaciones son completamente aplicables al entorno digital (Fernandez Delpech, 2011, pág. 124), por lo que, en teoría, no existiría necesidad de especificar el almacenamiento digital como forma de reproducción. En tercer lugar, se puede hacer extensiva la interpretación del texto del artículo del COESC+i, cuando menciona que la reproducción se puede dar “por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocerse”, ya que esta fórmula incluiría los medios digitales y electrónicos (Antequera Parilli, 2007, pág. 102). De estas consideraciones se desprende la conclusión de que, el hecho de que el artículo 122 del COESC+i suprima la mención del almacenamiento digital, no implica que este deje de ser considerado como una forma de reproducción.

Es necesario mencionar que, como bien lo indicaba la antigua Ley de Propiedad Intelectual, el almacenamiento digital puede ser tanto definitivo como temporal; al respecto, el Código de Ingenios, que sí bien no menciona el almacenamiento digital dentro de la reproducción, sí se pronuncia en relación a la reproducción provisional dentro de las excepciones al Derecho de Autor, en el artículo 212, numeral 23. El mencionado artículo señala que no se requiere la autorización del titular de los derechos de autor o conexos, ni está sujeto a remuneración:

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 (COESC+i, 2016).

Las reproducciones provisionales, también conocidas como instrumentales, consisten en reproducciones temporales que permiten y facilitan la transmisión de datos entre terceras personas, a través de un intermediario (Martínez-Salcedo, 2013, pág. 122). Estas reproducciones se dan de forma frecuente en Internet y pueden ser de tres tipos: copias efímeras o técnicas, copias caché y copias RAM (Rodríguez Marín, 2011, pág. 16).

Las primeras, reproducciones técnicas o copias efímeras son aquellas reproducciones intermedias requeridas para realizar la transmisión completa de contenidos a su destino determinado, a través del almacenamiento de datos en paquetes numerados, en los que la

información es descompuesta, proceso conocido como *routing*, para ser distribuida a través de *routers*, interconectados por distintas redes informáticas (Ribera Blanes, 2002, pág. 325).

En segundo lugar, se mencionaron las copias caché, estas consisten en reproducciones completas de obras, en general sitios web (Martínez-Salcedo, 2013, pág. 124), que se almacenan, dependiendo del tipo de copias caché, en los servidores de los proveedores de servicios de Internet, en el caso de copias caché del sistema, o *system caching*, o en el ordenador del usuario, en el caso de las copias caché locales (Rodríguez Marín, 2011, págs. 28, 29).

En tercer lugar, se encuentran las copias RAM, que son aquellas reproducciones de las obras que se realizan en la memoria del ordenador o dispositivo y que permiten la visualización o audición de dichas obras, la característica principal de este tipo de reproducción es su perdurabilidad, ya que esta se elimina al tiempo en que el usuario finaliza de visualizar o escuchar la obra, o, como máximo, al momento en que se apaga el dispositivo u ordenador (Marín Raigal, 2009, pág. 344). Es importante reconocer que estas reproducciones son las que se presentan al momento de acceder a una obra a través de *streaming* (Rodríguez Marín, 2011, pág. 33).

Son varias las características que el artículo del COESC+i presenta para que se considere a cualquiera de estos tipos de reproducción provisional como excepción; una de estas, sin embargo, aquella que se señala que en “ningún caso tenga una significación económica independiente” (COESC+i, 2016), es bastante difícil de determinar, en las reproducciones en cuestión, las copias RAM (Martínez-Salcedo, 2013, pág. 123). En relación a esto, existe una controversia, puesto que las plataformas de *streaming* como tal, se sujetan únicamente en copias RAM, lo que demuestra claramente que estas copias no son carentes de sentido económico independiente, como requiere el artículo citado previamente, sino todo lo contrario, tienen una significación económica suficiente para sustentar enteramente negocios en Internet (Rodríguez Marín, 2011, pág. 33).

La solución de este dilema, sin embargo, podría ser simple: esta podría radicar en un consentimiento implícito que ha dado el autor con respecto a la publicación de su obra en los medios digitales, basándose en principio de buena fe y en la misma lógica de Internet, a menos que el titular exprese lo contrario (Garrote Fernández-Díez, 2010, pág. 46).

En suma, la Ley de Propiedad Intelectual incluía en su texto expresamente el almacenamiento digital como parte de la reproducción, mas no hacía distinción de regulación alguna entre la reproducción digital temporal y la permanente, por lo que, a la luz de esta norma, la copia RAM que se realiza al momento de acceder a una obra a través de un servicio de *streaming*, genera una obligación con el titular del derecho, por concepto de derecho de reproducción. Dista esta norma del Código de Ingenios, en el sentido en que, si bien el artículo 122 no incluye al almacenamiento digital como parte del derecho de reproducción, este se entiende comprendido por la definición misma del término; además, esta norma incluye la excepción a las copias provisionales, concepto dentro del cual entra la reproducción que se realiza con el uso de las plataformas de *streaming*, por lo que, tomando en cuenta lo explicado en párrafos anteriores, según el Código de Ingenios, no se genera ninguna obligación en lo que respecta a la reproducción de obras realizadas a través de *streaming*, ya que, como se ha dicho anteriormente, y se explicará en párrafos posteriores, la obligación se da por el derecho de puesta a disposición.

En cuanto al derecho de distribución, este es descrito en el Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación, artículo 124, como “la puesta a disposición del público del original o copias de la obra, en un soporte material, mediante venta u otra transferencia de la propiedad, arrendamiento o alquiler.” (COESC+i, 2016). Este derecho, al igual que el de reproducción y el de comunicación pública, son derechos reconocidos universalmente por instrumentos internacionales, que pautan el contenido y limitaciones de cada uno, es por esto que la definición dada por el Código dista mínimamente de la dada en la antigua Ley de Propiedad Intelectual.

La doctrina define al derecho de distribución como “la facultad exclusiva del autor o del titular del derecho a autorizar la puesta a disposición del público, de una obra o de sus copias” (De La Puente García, 1993, pág. 327), definición elemental general, que constituye la base de la mayoría de legislaciones latinoamericanas, incluyendo la nuestra.

La distinción entre las normas alrededor del mundo radica en las limitaciones y el alcance de este derecho, como ilustración, en leyes como la ecuatoriana, la distribución incluye no solo la transferencia del dominio de la obra, original o copia, sino también el alquiler, préstamo o arrendamiento (Antequera Parilli, 2007, págs. 103, 104); mientras que, en otras legislaciones, e incluso en tratados internacionales como el WCT, se hace una diferenciación entre el derecho de distribución, el derecho de alquiler, e incluso, en la ley

española, se distingue también, el derecho de préstamo (Caballero Leal J. L., 2004, pág. 7). En otras palabras, si bien nuestro Código no cuenta con esta división, así como tampoco lo hacía la anterior Ley de Propiedad Intelectual, todos están contenidos dentro de uno solo, el de distribución.

A su vez, existe una diferencia en lo que se refiere a la descripción de la distribución entre ambas leyes: la Ley de Propiedad Intelectual, y el Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Innovación y Creatividad; esta radica en un corto texto agregado a la definición de distribución, por parte de los redactores del COESC+i, consistente en la frase “en un soporte material” refiriéndose a las obras o copias de las mismas que pueden ser distribuidas, texto inexistente en ambas definiciones de distribución dadas por la derogada Ley de Propiedad Intelectual.

Al introducir esta fórmula, se determina que para que exista distribución se debe cumplir el precepto de que la obra este fijada en un soporte material; en este sentido se debe reconocer que, en general, el carácter físico del soporte es determinante, pues permite diferenciar a la distribución de otras modalidades de explotación de las obras, que no pueden ser incorporadas a un soporte material, por ejemplo, la proyección de una obra audiovisual, o la exhibición de una obra gráfica, actos que no son considerados como distribución, sino entran dentro de otra categoría, la de la comunicación pública (Arnau Moya, 2016, pág. 55).

La principal razón para conocer la distinción entre la distribución de una obra y la comunicación radica, sin embargo, en la necesidad de distinguirlos en el ámbito digital. Del texto del artículo citado del COESC+i, se entiende que serán objeto de distribución las obras o copias fijadas, que son aptas para ser puestas en circulación, en calidad de objetos tangibles (Antequera Parilli, 2005, pág. 17). Ahora, dentro del ámbito digital, determinar la característica de “tangible” presenta una dificultad, debido a las varias modalidades de acceso a obras a través de las redes; en el caso de las descargas, por ejemplo, las obras se fijan permanentemente en la memoria del dispositivo del usuario, esta memoria no es tangible en sí misma, pero lo es el dispositivo, o la tarjeta de memoria dentro de la cual está plasmada la copia de la obra. Esto ha hecho que surjan varias corrientes, la legislación norteamericana, por ejemplo, considera que las descargas involucran los derechos exclusivos de reproducción y distribución del titular del derecho (United States Copyright Office, 2009, pág. 27). En cambio, otros autores consideran que las descargas, al igual que

toda forma de acceso a una obra de forma digital, está relacionado con la comunicación pública, y, la puesta a disposición (Arnau Moya, 2016, pág. 56).

Esta cuestión fue discutida a profundidad por delegaciones de varios estados, durante la cuarta sesión del Comité de Expertos para la redacción de los Tratados de Internet, quienes concluyeron finalmente, a través de la “Declaración Concertada”, que el derecho de distribución debía limitarse a la distribución de copias tangibles o físicas, y no a las transmisiones digitales (Antequera Parilli, 2007, pág. 334).

En el caso del *streaming*, sin embargo, no existe tal disyuntiva, pues al existir una reproducción provisional, temporal, que no fija la obra permanentemente en ningún soporte físico, de ninguna manera se podría estar hablando de distribución.

El derecho a la comunicación pública es otro de los enlistados previamente. La comunicación pública consiste en “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.” (COESC+i, 2016), esta definición, dada en el artículo 123 del llamado Código de Ingenios, es exactamente la misma proporcionada en la antigua Ley de Propiedad Intelectual, así como en las legislaciones de la mayoría de países iberoamericanos (Antequera Parilli, 2007, pág. 105); texto que ya se analizó en párrafos anteriores.

A pesar de que este derecho no está reconocido como tal en el Convenio de Berna, el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor reconoce el derecho del autor de comunicación al público

los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar cualquier comunicación al público de sus obras por medios alámbricos o inalámbricos, comprendida 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 (WCT/TODA, 1996)

según el texto del artículo 8. Esta definición básica, que contiene los mismos elementos de la normativa actual, se basó en leyes nacionales que habían ya empezado a desarrollar este derecho previo a la redacción del Tratado y, en aquellos países en los que no existía la normativa adecuada, en fallos e interpretaciones jurisprudenciales (Antequera Parilli, 2007, pág. 105).

Así, por ejemplo, en Austria, el Tribunal Supremo decidió que para que exista “público”, las personas que lo conforman no deben estar necesariamente en el mismo sitio, o gozar determinada obra al mismo tiempo (Dreier, 1995, pág. 115), y lo hicieron de igual forma los tribunales de Estados Unidos, en el Caso Playboy v. Frena¹⁷ (Antequera Parilli, 2007, pág. 105), en el año 1995 y 1993, respectivamente, antes de la redacción del tratado en cuestión.

El artículo de Código, sin embargo, no termina allí, este continúa con la enunciación ejemplificativa de actos comprendidos dentro de la comunicación pública, como la representación de una obra, sea escénica, musical, etc., la proyección de obras audiovisuales, la radiodifusión, y la transmisión y retransmisión de las obras protegidas (COESC+i, 2016). Estos elementos coinciden de forma casi exacta con el texto de la Ley de Propiedad Intelectual ya derogada, pero, la nueva norma introduce en la enumeración un acto novedoso por la ley ecuatoriana, “La puesta a disposición del público de obras por procedimientos alámbricos o inalámbricos” (COESC+i, 2016), en el numeral 8 del artículo en cuestión, 123.

Esta no es la única mención que la hace esta ley con respecto al derecho de puesta a disposición, como se dijo anteriormente, el artículo 120, numeral sexto, lo menciona como un derecho exclusivo del autor, o derechohabiente, sobre la obra, indicando “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.” (COESC+i, 2016).

El derecho de puesta a disposición está reconocido en el TODA o WCT, en el artículo 8, citado previamente, el cual prevé que los autores y demás titulares de los derechos de sus respectivas obras, poseerán del derecho exclusivo de autorizar la comunicación al público de dichas obras por medios tanto alámbricos como inalámbricos, “comprendida 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” (WCT/TODA, 1996).

¹⁷ Caso Playboy Enterprises V. George Frena 839 F. Sup. 1662, en 1993 por la Corte de Distrito, D.M. Florida.

A través de esta segunda parte del texto del artículo en cuestión se reconoce un derecho a controlar el uso interactivo de las obras protegidas de forma individual (ALAI, 2014, pág. 151); tomando este texto como base, se acuña la definición del derecho puesta disposición como aquel que permite al autor o titular del derecho explotar su obra en formato digital (ICEX, 2012, pág. 24).

De esta forma se puede interpretar que este derecho abarca todas las formas de acceso a una obra en formato digital, sea que mencionado acceso dé lugar a la creación de una copia o no, o que quien acceda, el público, lo haga en tiempo real o a través de una copia digital a la que se tenga acceso en cualquier momento, además, no cubre únicamente el acto de transmisión de la obra, sino también el de ofrecer al público la obra para su acceso (ALAI, 2014, pág. 151); por consiguiente, la puesta a disposición es el derecho de económico que permite al derechohabiente transmitir sus obras de forma interactiva, y abarca varios actos, incluyendo los servicios de *streaming*, en sus distintas modalidades, en vivo (*webcasting*), o, a la carta o bajo demanda, concretamente, en los servicios de *streaming* de obras musicales.

Es necesario aclarar que el derecho de puesta disposición, según la mayoría de la doctrina, forma parte del derecho de comunicación pública, así lo reconoce el WCT/TODA, al igual que el Consejo de la Unión Europea, a través de la Directiva 2001/29/CE, en la que se considera a la puesta a disposición como una manifestación del derecho de comunicación (ALAI, 2014, pág. 152).

Existen, sin embargo, otras posiciones al respecto. Durante la quinta sesión del Comité de Expertos para la redacción de los Tratados de Internet, la delegación estadounidense defendió la postura de que, a las transmisiones digitales interactivas, debía considerárselas como parte de un derecho de “reproducción por transmisión”, tomando en cuenta la fijación de la obra que estas transmisiones suponen, como se mencionó con anterioridad, o también como una especie de “distribución por transmisión”, por la misma razón; estas alegaciones no tuvieron éxito (Antequera Parilli, 2005, pág. 17). A su vez, a través de la “Declaración Concertada”, se determinó la naturaleza física y tangible del ejemplar de la obra para la existencia de distribución, por lo que se aprobó el texto de los Tratados de Internet, recogiendo distintas modalidades de comunicación pública, incluyendo la puesta a disposición (Goldstein, 2005, pág. 292). Por supuesto, lo dicho no es impedimento para que determinado país acoja la obligación de proteger las obras en transmisiones digitales

interactivas, a través de un derecho de distribución por transmisión, o que elija recoger este derecho bajo una combinación de derechos: el de distribución, y el de comunicación pública (Antequera Parilli, 2005, págs. 17, 18).

La puesta a disposición no es la única novedad del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. Esta normativa de avanzada, contiene disposiciones concordantes con las constitucionales con respecto al acceso a la tecnología y a la alfabetización digital, factores indispensables al momento de tratar con la disponibilidad de obras en la red. El Código reconoce el “acceso universal, libre y seguro al conocimiento en entornos digitales” (art. 39) (COESC+i, 2016) como un derecho de la ciudadanía, y establece como deber del Estado garantizar el acceso universal a Internet, al cual reconoce como servicio público, en los términos establecidos en la Constitución (art.40) (COESC+i, 2016); a través de estos artículos se procura ampliar la norma constitucional referida en secciones anteriores, y superar las barreras que estas constituyen para el Derecho de Autor, la Propiedad Intelectual en general, y el desarrollo del país mismo.

El Código incluye también una referencia directa a las medidas tecnológicas de protección, en su artículo 127, con base en los dos Tratados de Internet, WCT y WPPT, lo que no hacía la Ley de Propiedad Intelectual derogada. En los artículos siguientes se establecen también obligaciones y prohibiciones con respecto a estas medidas, al igual que un presupuesto en caso de elusión de las mismas (COESC+i, 2016).

Realizado una breve síntesis del contenido de la normativa ecuatoriana, en torno al Derecho de Autor en la era digital, se logró establecer el marco normativo alrededor del cual se rige no solo el *streaming*, como forma de poner a disposición obras protegidas, sino muchas otras que vendrán como fruto del desarrollo de la ciencia y tecnología, y a las cuales, el derecho tendrá que acoplarse simultáneamente.

CONCLUSIONES

A partir de la investigación presentada anteriormente, se puede concluir:

1. La sociedad actual está sumergida en una era digital, a un nivel tan profundo que la forma de realizar actividades cotidianas, como ver una película o escuchar música, ha cambiado radicalmente, si se compara con apenas un par de décadas atrás. El Derecho debe estar detrás de todo avance social y cultural, cambiando, adecuando y regulando las nuevas problemáticas y situaciones que surgen a raíz de la Sociedad de la Información. El Derecho de Autor, como una de las ramas de la Propiedad Intelectual, no se ha quedado atrás; el principal propósito de la adaptación de este Derecho, es el de precautelar los intereses de sus titulares, para evitar que estos queden en la indefensión. Desde el nacimiento del “copyright” en 1710, continuando con el surgimiento de instrumentos internacionales como el Convenio de Berna y el Acta de París, y, la ahora casi olvidada, Convención de Ginebra, hasta el Acuerdo sobre los ADPIC, los Tratados de Internet, los distintos acuerdos regionales, y la evolución de las legislaciones nacionales de cada Estado, al igual que fallos y decisiones judiciales que sientan importantes precedentes, el Derecho de Autor, y por el consiguiente los derechos conexos, se ha mantenido dinámico, intentando acoplarse al presente.
2. Son varias las alternativas que presenta la tecnología y, sobretodo, la Internet, cuando se refiere a acceder a determinada obra protegida, sea audiovisual o musical, y la muchas de estas no se adecuan a la normativa del Derecho de Autor, por lo que son consideradas ilegales. Cada una presenta un nuevo reto a esta rama del Derecho, y posee sus propias características positivas, así como riesgos y amenazas, para los derechohabientes, las distintas industrias involucradas, y usuarios quienes se benefician de cualquier forma de la tecnología moderna. El comienzo de la era digital para la popularización de la circulación de obras por Internet lo marcan los portales peer-to-peer, utilizados para el intercambio ilegal de contenido, que, si bien existen aún, cada vez pierden más fuerza, por la aparición de nuevos mecanismos que facilitan el acceso a obras, y de forma legal. Las dos grandes divisiones genéricas, importantes de distinguir, en las que se dividen la

distribución de obras musicales de forma digital son: las descargas permanentes, y el *streaming*, en sus diversos modelos.

3. El *streaming* es un mecanismo de transmisión de contenido protegido, mediante el cual un usuario puede acceder a determinada obra, sin que exista una descarga permanente de datos en el dispositivo utilizado, si no, a través de una fijación temporal, conocida como copia RAM, la cual se extingue al momento en que lo hace la transmisión de la obra. Esta forma de acceso ha experimentado un crecimiento extenso, tanto en la transmisión de obras audiovisuales, con servicios como Netflix, como en la transmisión de música, gracias a plataformas como Spotify. Ha sido tal la expansión de la popularidad de este tipo de servicios, que, en lo que respecta a la industria disquera, el principal ingreso del último año corresponde al formato digital, debiéndose casi la mitad de este valor a lo percibido por los servicios de *streaming*. Estas cifras, en constante aumento, demuestran la importancia de adaptar el Derecho de Autor a esta nueva era, en que el formato físico ha pasado a un segundo plano.

4. Ecuador, y en general la mayoría de países de América Latina, se enfrenta a una realidad distinta a la de aquellos con economías desarrolladas, cuando se trata de la inserción en la Sociedad de la Información. Esto se debe a las múltiples barreras que se presentan entre la población y su inmersión en la era digital, tales como la desigualdad de ingresos e índices de pobreza, que impiden la adquisición de dispositivos con acceso a la nueva tecnología, la falta de contenido producido a nivel local, y el analfabetismo digital. Esto no implica que no haya habido avances en el país, en lo que respecta a la adopción de nuevas tecnologías. Cerca de la mitad de los ingresos percibidos por la industria musical ecuatoriana del último año, correspondieron al formato digital, lo que lleva a concluir que existe una amplia influencia de la era digital en el territorio nacional, pero, por los obstáculos mencionados, este fenómeno no es igual en todos los sectores económicos-sociales. Es por lo expuesto, que existe la necesidad de desarrollar normativa y políticas públicas que permitan superar estos impedimentos y aprovechar al máximo las ventajas y beneficios que trae consigo la Era de la Información.

5. El régimen jurídico ecuatoriano que regula la Propiedad Intelectual sufrió una reciente transformación, lo que implica un cambio en la normativa relativa al Derecho de Autor y derechos conexos. Esta modificación, dada con la vigencia del COESC+i, trajo consigo un mayor tratamiento de temas digitales y tecnológicos, así como disposiciones elaboradas con el fin de eliminar cualquier brecha tecnológica existente. Esta nueva legislación, en conjunto con los instrumentos internacionales ratificados por el Ecuador, referentes a esta materia, como el WCT y el WPPT, tiene el objetivo de proteger al autor y demás titulares, de los riesgos que implica la explotación de sus obras en el ciberespacio. Son varios los derechos que se toman en cuenta, al referirse a la explotación de las obras en Internet, en particular al acceso de obras a través de servicios de *streaming*, y son algunas las diferencias encontradas entre la normativa anterior, Ley de Propiedad Intelectual, y la actual, Código orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Innovación y Creatividad, las cuales deberán ser tomadas en cuenta al momento de exigir la protección de alguno de los derechos que le corresponden al titular.

6. En lo que se refiere al derecho de reproducción y su relación con las nuevas tecnologías, se puede indicar que, la derogada Ley de Propiedad Intelectual incluía en su texto expresamente el almacenamiento digital como parte de este derecho, sin embargo, no hacía distinción entre la reproducción digital temporal y la permanente en lo que respecta a su regulación, y la imposición de límites y excepciones; debido a esto, si se analiza tecnología como la del *streaming* a la luz de esta norma, la copia RAM que se realiza al momento de acceder a una obra a través de una de las plataformas que ofrecen este servicio, se genera una obligación con el titular del derecho, por concepto de derecho de reproducción. Por el contrario, el Código de Ingenios, que, si bien no incluye al almacenamiento digital como parte del derecho de reproducción, el cual se entiende comprendido por la misma definición de reproducción, la norma incluye la excepción a las copias provisionales, concepto dentro del cual entra la reproducción que se realiza con el uso de las plataformas de *streaming* de obras musicales, por lo que, es sencillo concluir que no se genera ninguna obligación por el derecho de reproducción, al momento de acceder a una obra por medio de un servicio que ofrezca esta modalidad.

7. Con respecto al derecho de distribución, se puede señalar que, en cuanto a la explotación de obras en formato digital, esta no tiene cabida. En un principio se llega a esta conclusión, por la disposición del Comité de Expertos para la redacción de los Tratados de Internet, en la que se indica que este derecho será aplicable únicamente cuando se refiera a la distribución de la obra, o copias de esta, en forma física o tangibles; además, en lo que se refiere al *streaming*, también influye el hecho de que, la reproducción provisional creada al momento de transmitir una obra utilizando tal medio, no fija la obra de forma permanente en ningún soporte físico, y, asimismo, que con la normativa actual, no genera ninguna obligación por su reproducción, de ninguna manera se podría estar hablando de distribución.

8. Finalmente, se encuentra el derecho de comunicación pública, y con este, el de puesta a disposición, que permite la explotación de la obra frente a un público que accede a esta, sin que haya habido distribución, y, en el caso del segundo derecho mencionado, en formato digital. La importancia del derecho de puesta a disposición, radica en que este comprende toda forma de acceso digital a la obra, sea que dicho acto genere la creación de una copia o que no se realice ninguna fijación, o bien, que el miembro del público perciba la obra en tiempo real o a través de una copia digital en cualquier otro momento; igualmente, este derecho no abarca tan solo los actos a través de los cuales se transmita la obra en formato digital, pero también, el mero acto de ofrecimiento al público la obra. Dicho esto, se concluye que el derecho de puesta a disposición protege al autor y demás titulares de los derechos de autor y derechos conexos, de la explotación de sus obras a través de Internet y las nuevas tecnologías, al igual que la realizada por medio de plataformas establecidas por diversas compañías, que ponen a disposición del público un amplio catálogo interactivo de obras musicales, para ser transmitidas en modalidad de *streaming*; al estar este derecho incluido en nuestra legislación actual, es claro que los derechohabientes en Ecuador, no se encuentran en indefensión frente a la Era Digital, sino, están cubiertos por el COESC+i.

BIBLIOGRAFÍA

A Un Click. (2015 de Octubre de 2015). *Se tomó como el fin de una era: Cuevana Storm dejó de funcionar*. Recuperado el 18 de Octubre de 2016, de Uno Entre Ríos: <http://www.unoentrierios.com.ar/se-tomo-como-el-fin-una-era-cuevana-storm-dejo-funcionar-n939403.html>

A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (United States District Court for the Northern District of California 2001).

Administración Gubernamental de Ingresos Públicos. (27 de agosto de 2014). *Resolución 593/AGIP/2014. Resolución Gubernamental*. Buenos Aires.

Agüero Boza, D. (Febrero - Marzo de 2003). Las Nuevas Tecnologías y el Derecho de Autor. *Razón y Palabra* (31), 5-12.

Aguiar Guerrero, C. (2009). *Radio en Internet: Sistematización de una experiencia comunicativa*. Tesis. Bogotá D.C.: Pontificia Universidad Javeriana.

ALAI. (2014). Informe y Dictamen Relativos a la Puesta a Disposición y Comunicación al Público en el Entorno de Internet: Análisis de las técnicas de enlace usadas en Internet. *European Intellectual Property Review*, 36(3), 149-154.

Albornos, S. (19 de Marzo de 2012). *El caso Cuevana y el por qué los expertos creen que marca un antes y un después para ver películas por Internet*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2016, de iProfesional: <http://www.iprofesional.com/notas/132907-El-caso-Cuevana-y-el-por-qu-los-expertos-creen-que-marca-un-antes-y-un-despus-para-ver-pelculas-por-Internet>

Alexander, I., & Gómez-Arostegui, H. T. (2016). *Research Handbook on the History of Copyright Law*. Cheltenham, UK - Northampton, MA, US: Edward Elgar Publishing.

Alurralde, B. (05 de Febrero de 2015). *Análisis del caso CUEVANA*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2016, de Belu Alurralde Blog: <https://belualurralde.wordpress.com/2015/02/05/analisis-del-caso-cuevana/>

Alvarez Coronel, L. E. (2010). *Análisis de la vigencia de los derechos de autor en Internet en el Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Amazon Inc. (2016). *About Amazon Prime*. Recuperado el 06 de Julio de 2016, de Amazon: <https://www.amazon.com/gp/help/customer/display.html?nodeId=200444160>

American Broadcasting Cos., Inc., et al. v. Aereo, Inc., Fka Bamboom Labs Inc., 13–461 (Supreme Court of the United States 25 de June de 2014).

American Civil Liberties Union. (2011). *Written Statement of the American Civil Liberties Union "Stop Online Piracy Act"*. American Civil Liberties Union. Washington D.C.: ACLU.

Andy. (13 de Septiembre de 2016). *Stream Ripping Problem Worse Than Pirate Sites, IFPI Says*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2016, de Torrent Freak: <https://torrentfreak.com/stream-ripping-problem-worse-than-pirate-sites-ifpi-says-160913/>

Antequera Parilli, R. (2003). *El derecho de comunicación pública de las obras protegidas por el Derecho de Autor*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Antequera Parilli, R. (2005). Las limitaciones y excepciones al Derecho de Autor y los derechos conexos en el entorno digital. *XI Curso Académico Regional OMPI/SGAE sobre Derecho de Autor y derechos conexos para países de América Latina: "El Derecho de Autor y los derechos conexos en el entorno digital"*. Asunción: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

Antequera Parilli, R. (2007). *Estudios de Derecho de Autor y Derechos Afines*. Madrid: Editorial Reus, S.A.

Apple Inc. (2017). *Suscripción*. Recuperado el 24 de Febrero de 2017, de Apple Music: <http://www.apple.com/la/apple-music/membership/>

Aragón, D. (2015). *Crowdfunding Para Artistas: Lo Que Debes Saber*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2016, de Musicalizza: <http://www.musicalizza.com/crowdfunding-para-artistas-cosas-que-debes-saber/>

Arango, E. (23 de Abril de 2014). *Ley Lleras*. Recuperado el 07 de Octubre de 2016, de Parcial Internet Avanzado: <http://asistenciaremo.blogspot.com/2014/04/ley-lleras.html>

Arcos, E. (25 de Enero de 2011). *¿Qué es y cómo funciona la Ley Sinde?, en términos simples y sencillos*. Recuperado el 16 de Agosto de 2016, de Hipertextual: <https://hipertextual.com/2011/01/que-es-la-ley-sinde>

Arnau Moya, F. (2016). Los derechos patrimoniales de autor y sus límites. En A. Fayos Gardó, *La Propiedad Intelectual en la Era Digital* (págs. 49-81). Madrid: Dykinson.

Asamblea Constituyente. (2008). Constitución de la República del Ecuador.

Asamblea Nacional del Ecuador. (2016). Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. Quito: Registro Oficial 899.

Assemblée Nationale Française. (10 de Juin de 2009). *Loi 669 Favorisant la Diffusion et la Protection de la Création sur Internet*. 0135, 9666. Paris: Journal Officiel République Française.

Associated Press. (04 de Septiembre de 2014). *Buenos Aires crea impuesto a Netflix y Spotify*. El Financiero.

Avacab Audiovisual. (3 de Mayo de 2013). *Streaming: Algo de historia y novedades*. Recuperado el 10 de Junio de 2016, de Artículos de Opinión. AvacaBlog: <http://avacablog.avacab-online.com/streaming-algo-de-historia-y-novedades/>

Bajarlía, D. (2009). Análisis de los contratos discográficos más usuales: el de producción fonográfica y el de licencia Análisis de los contratos discográficos más usuales: el de producción fonográfica y el de licencia . *Lecciones y Ensayos*(87), 111-140.

Ballesteros, C. F. (2005). El Derecho de Autor en el Ámbito Digital. *Tratados Internet. III Jornada de Derecho de Autor en el Mundo Editorial* (pág. 13). Buenos Aires: LATINAUTOR.

Barrapunto. (07 de Marzo de 2009). *Resumen del juicio a The Pirate Bay*. Recuperado el 30 de Agosto de 2016, de Historias del Bardo: <https://historiasdelbardo.wordpress.com/2009/03/07/resumen-del-juicio-a-the-pirate-bay/>

Bernal Ramirez, E. J. (2012). La protección jurídica de la propiedad literaria y artística en Internet: modelo francés, leyes hadopi. *La propiedad inmaterial*(16), 327-346.

Bertoni, E., & Cortés, C. (2012). La Tensión Entre la Protección de la Propiedad Intelectual y el intercambio de Contenidos en la Red a Propósito del Caso Cuevana en Argentina y la 'Ley Lleras' en Colombia. *Revista Jurídica de la Universidad de Palermo*.

Blázquez Entonado, F. (2001). *Sociedad de la Información y Educación*. Mérida: Junta de Extremadura.

Botero, C. (05 de abril de 2011). *Proyecto de Ley sobre infracciones al Derecho de Autor en Internet*. Recuperado el 09 de Octubre de 2016, de Carobotero-co: <https://karisma.org.co/carobotero/index.php/2011/04/05/proyecto-de-ley-sobre-infracciones-al-derecho-de-autor-en-Internet/>

Bríñez, A. (Agosto de 2015). *Observatorio Iberoamericano del Derecho de Autor*. (M. Muñoz, Editor) Recuperado el 05 de Agosto de 2016, de Spotify, posición de los servicios de streaming sobre el Derecho de Autor.: <http://odai.org/2015/08/spotify-posicion-de-los-servicios-de-streaming-sobre-el-derecho-de-autor/>

Buquet, G. (2003). Musica On-Line: atallas por los derechos, lucha por el poder. En E. Bustamante, *Hacia un Nuevo Sistema Mundial de Comunicación: Las industrias culturales en la era digital* (págs. 57-83). Madrid: Fundación Alternativas.

Bustamante, E. (2008). *Comunicación y cultura en la era digital*. Madrid: GEDISA.

Caballero Leal, J. L. (2004). Principios generales en materia de Derecho de Autor y derechos conexos. Marco normativo internacional. *Tercer Seminario Regional sobre Propiedad Intelectual para Jueces y Fiscales de América Latina*. Antigua: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), Oficina Europea de Patentes (OEP), Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM),.

Caballero Leal, J.L. (2014). Análisis de la sentencia dictada en el caso ABC, INC. vs. AEREO, INC. Caso n.o 13-461. Suprema Corte de los Estados Unidos de América. *Revista Iberoamericana de Derecho de Autor*, VII(14), 124-133.

Cable/Home Communication Corporation, M/A-Com, Inc., Home Box Office, Inc., and Showtime/The Movie Channel, Inc. v. Network Productions, INC., 902 F.2d 829 (United States Court of Appeals, Eleventh Circuit 4 de Junio de 1990).

Calvi, J. (2006). La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Zer*, 11(21), 121-137.

Camras, M. (1985). *Magnetic Tape Recording*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Cardona Llabrés, C. (15 de Mayo de 2015). La Propiedad Intelectual aplicada a Internet y el efecto sobre la creatividad. *Tesis*. (Rodríguez, & Jorge, Edits.) Barcelona, España.

Caso "Ferrari de Gnisci, Noemí", LL 1981-B,16 (Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal, Sala III 1 de abril de 1980).

Catalán Pesce, R. (2010). Los desafíos de la inclusión digital étnica. *Diálogos de la Comunicación*(82), 67-73.

Cerda Silva, A. (2011). Armonización de los derechos de autor en la comunidad andina: hacia un nuevo régimen común. *Revista Ius et Praxis*, 17(2), 231 - 282.

Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones de España. (2010). *Definición de acceso universal*. Recuperado el 21 de Marzo de 2017, de Wikitel: http://wikitel.info/wiki/Definición_de_acceso_universal

Comisión Especializada Permanente de Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología. (2016). *Exposición de Motivos: Proyecto de Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación*. Quito: Asamblea Nacional.

Comisión Europea. (14 de Septiembre de 2016). *Estado de la Unión 2016: La Comisión propone una normativa moderna sobre derechos de autor en la UE para que la cultura europea florezca y se difunda*. Recuperado el 10 de Enero de 2017, de Comisión Europea - Comunicado de prensa: http://europa.eu/rapid/press-release_IP-16-3010_es.htm

Compagnie Générale des Établissements Michelin-Michelin & Cie v. National Automobile, Aerospace, Transportation and General Workers Union of Canada, T-825-94 (Federal Court 19 de diciembre de 1996).

Computer & Communications Industry Association. (Febrero de 2015). *Understanding “Ancillary Copyright” in the Global Intellectual Property Environment*. Recuperado el 10 de Enero de 2017, de Computer & Communications Industry Association Net: <http://cdn.cciainet.org/wp-content/uploads/2015/02/CCIA-Understanding-Ancillary-Copyright.pdf>

Congreso De Colombia. (2011). *Proyecto de Ley “Por el cual se regula la responsabilidad por las infracciones al Derecho de Autor y los derechos conexos en Internet”*. Bogotá.

Congreso Nacional. (2006). Ley de Propiedad Intelectual. (320). Registro Oficial 426.

Conteras, M. (25 de Octubre de 2010). *Cronología de la muerte del Walkman*. Recuperado el 28 de Octubre de 2016, de Hipertextual: <https://hipertextual.com/archivo/2010/10/cronologia-de-la-muerte-del-walkman/>

Cookson, R. (14 de Abril de 2015). *Music groups claim YouTube ‘abuses’ copyright law*. Financial Times.

Coroneos, T. (31 de Agosto de 2016). *Illegal Music Downloads an Issue Again Thanks to Streaming Exclusives*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2016, de Saving Country Music: <http://www.savingcountrymusic.com/illegal-music-downloads-an-issue-again-thanks-to-streaming-exclusives/>

Cummings, A. S. (2013). *Democracy of Sound: Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Charvet Montúfar, C. I. (2004). *El Derecho de Autor en la Ley de Propiedad Intelectual. Tesis Previa a la Obtención de los Títulos de Abogada y Doctora en Jursiprudencia*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Darmon, É., Dejean, S., & Pénard, T. (Mars de 2016). *La réponse graduée de l'Hadopi a-t-elle eu des effets sur le piratage de musique et de films ? Une étude empirique des pratiques de consommation en ligne*. *Revue économique*, 67(2), 181-206.

De Icaza, M. (2007). *Aprender del Pasado Para Crear el Futuro: Las Creaciones Artísticas y el Derecho de Autor*. (M. d. España, Trad.) Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

De La Puente García, E. (1993). *El Derecho de Distribución. VIII Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales (Del autor, el artista y el productor)*. Asunción.

De la Torre Pérez, A. (2 de agosto de 2011). *Análisis de los derechos culturales*. Recuperado el 25 de Marzo de 2017, de Documentos y Propuestas: <http://documentosypropuestas.blogspot.com/2011/08/analisis-de-los-derechos-culturales-por.html>

Delupi, J. (2015). Los cambios tecnológicos desafían a las sociedades de gestión colectiva de Derechos. *Memoria Conjunta 2015*, 26-27.

Digital Trends. (28 de Octubre de 2016). *Spotify vs. Apple Music: Which service is the streaming king?* Recuperado el 25 de Noviembre de 2016, de Digital Trends: <http://www.digitaltrends.com/music/apple-music-vs-spotify/#ixzz4SxGG2Fp4>

Domínguez Cebrián, B. (9 de Diciembre de 2015). *Bruselas propone la portabilidad de contenidos digitales por toda la UE*. Recuperado el 10 de Enero de 2017, de El País: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/09/actualidad/1449666757_699202.html

Dreier, T. (1995). Radiodifusión Primaria en los Países de Lengua Alemana. En AA.VV., *El derecho de difusión por Radio y Televisión*. Barcelona: ALADDA.

El País. (Enero de 2012). *El Congreso de EE UU congela la ley SOPA hasta encontrar consenso*. Lima.

Elborough, T. (2009). *The Vinyl Countdown : The Album from LP to iPod and Back Again*. London: Soft Skull Press.

Electronic Frontier Foundation. (2012). *SOPA/PIPA: Internet Blacklist Legislation*. Recuperado el 30 de Julio de 2016, de Electronic Frontier Foundation Defending Your Rights In The Digital World: <https://www.eff.org/es/issues/coica-Internet-censorship-and-copyright-bill>

Engelhardt, T. (2012). *German Federal Supreme Court on file hoster responsibility for third party content – “Rapidshare”*. Recuperado el 02 de Septiembre de 2016, de German IT Law: <http://germanitlaw.com/german-federal-supreme-court-on-file-hoster-responsibility-for-third-party-content-rapidshare/>

Erdozain López, J. (1997). *Las Retransmisiones por Cable y el Concepto de Público en el Derecho de Autor*. Pamplona: Aranzadi.

Ericsson ConsumerLab. (2015). *TV AND MEDIA 2015 Ericsson Consumer Insight Report September 2015*. Stockholm: Ericsson AB, Telefonaktiebolaget L. M.

EU Law Radar. (07 de October de 2015). *Case C-527/15, Stichting Brein – copyright brain-teasers about media players*. Recuperado el 19 de Septiembre de 2016, de EU Law Radar Monitoring References to the Court of Justice of the European Union: <http://eulawradar.com/case-c-52715-stichting-brein-copyright-brain-teasers-about-media-players/>

Fernandez Breis, J. T. (2004). *Tecnologías para los Sistemas Multimedia*. Murcia: Universidad de Murcia.

Fernandez Delpech, H. (2011). *Manual De Los Derechos De Autor*. Buenos Aires: Editorial Heliasta.

Forero, D., & Bejarano, S. (2012). *Análisis de las Ventajas y Desventajas de la "Ley Lleras" en Colombia*. Información y documentación.

Fox Broadcasting Company. (2016). *¿Qué es FOX+?* Recuperado el 06 de Julio de 2016, de FOX Play: <http://help.foxplay.com/hc/es/articles/203419380--Qué-es-FOX->

Fuster Morell, M. (19 de Febrero de 2014). *De la Ley Sinde a la de Propiedad Intelectual: menos libertad en la red, ¿menor movilización?* El Diario, pág. 17.

Gallagher, D. F. (30 de Enero de 2003). *For the Mix Tape, A Digital Upgrade And Notoriety*. The New York Times.

Gaptel. (2006). *Contenidos digitales nuevos. Modelos de distribución online*. Grupo de Análisis y Prospectiva del Sector de las Telecomunicaciones. Madrid: Red.

Gardner, S. (2012). *English Wikipedia anti-SOPA blackout*. Wikimedia Foundation.

Garrote Fernández-Díez, I. (2010). *La reforma de la copia privada en la Ley de Propiedad Intelectual* (2ª edición). Granada: Ed. Comares.

Geekye. (15 de Marzo de 2012). *El caso Cuevana no está tipificado en la Justicia Argentina*. Recuperado el 21 de Septiembre de 2016, de Infonews.

Giones Valls, A., & Serrat i Brustenga, M. (2010). *La gestión de la identidad digital: una nueva habilidad informacional y digital*. BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació(24), 1-16.

Goldstein, M. (2005). *Derecho de Autor y sociedad de la información*. Buenos Aires: La Rocca.

González, J. C. (Enero de 2016). *Probamos Gamefly en un televisor Smart TV: así es la experiencia de jugar en la nube*. Recuperado el 20 de Julio de 2016, de Xataka Tech: <http://www.xataka.com/tag/streaming-de-videojuegos>

Goñi, M. J. (1987). *Registro del Sonido*. Santiago de Chile: Nueva Lente.

Google. (2012). *End Piracy, Not Liberty*. Recuperado el 30 de Agosto de 2016, de Web.archive.org: <http://web.archive.org/web/20120305050159/https://www.google.com/landing/takeaction/>

Grayson, N. (15 de Febrero de 2015). *OnLive, The First Big Streaming Games Service, Is Dead*. Recuperado el 20 de Julio de 2016, de Kotaku: <http://kotaku.com/onlive-the-first-big-streaming-games-service-is-dead-1695386223>

Hennessy, J., & Patterson, D. (1993). *Arquitectura de Computadores – Un enfoque cuantitativo*. Madrid: McGRAW-HILL.

Hinduja, S. (2005). *Music Piracy and Crime Theory*. New York: LFB Scholarly Publishing LLC.

Home Box Office. (2016). *Differences between HBO NOW and HBO GO*. Recuperado el 06 de Julio de 2016, de HBO NOW Help Center: http://help.hbonow.com/app/answers/detailHBO/a_id/125/~/-differences-between-hbo-now-and-hbo-go

Horth, B. (23 de July de 2012). *Judge Allows Aereo to Continue Providing Broadcast Television over the Internet*. Recuperado el 08 de Septiembre de 2016, de JOLT Digest Harvard Journal of Law and Technology: <http://jolt.law.harvard.edu/digest/copyright/american-broadcasting-companies-inc-v-aereo-inc>

ICEX. (2012). *Oportunidades de Distribución Digital Internacional para el Sector Editorial*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

IEPI. (15 de Junio de 2016). *Tratados internacionales sobre Derecho de Autor fueron analizados con diferentes actores sociales*. Recuperado el 17 de Marzo de 2017, de Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual: <https://www.propiedadintelectual.gob.ec/tratados-internacionales-sobre-derecho-de-autor-fueron-analizados-con-diferentes-actores-sociales/>

IEPI. (2016). *La Institución*. Recuperado el 01 de Abril de 2017, de Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual: <https://www.propiedadintelectual.gob.ec/la-institucion/>

IEPI. (2016). *Sociedades de Gestión Colectiva*. Recuperado el 07 de Diciembre de 2016, de Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual: <http://www.propiedadintelectual.gob.ec/sociedades-de-gestion/>

IFPI. (2003). *La Piratería en la Industria Musical, el Crimen Organizado y el Terrorismo*. Londres: Industria Fonográfica Internacional.

IFPI. (2015). *Digital Music Report*. International Federation of the Phonographic Industry.

IFPI. (2015). *Informe sobre la música digital*. IPSOS.

IFPI. (2016). *Global Music Report 2016: State of the Industry*. International Federation of the Phonographic Industry. Berne.

IFPI. (2016). *Legal Music Services*. Recuperado el 04 de Febrero de 2017, de PRO MUSIC: <http://www.pro-music.org/legal-music-services-latin-america.php>

IFPI. (2016). *Music Consumer Insight Report 2016*. IPSOS Connect.

Imagen Satelital SA c/ Quien Resulte Titular Sitio Web CUEVANA s/ MEDIDAS PRECAUTORIAS, AR/JUR/74325/2011 (Juzgado Nacional de 1a Instancia en lo Civil Nro. 1 29 de Noviembre de 2011).

Immink, K. A. (1998). The CD Story. *Journal of the Audio Engineering Society*, 46, 458-465.

INDICTMENT: Kim Dotcom, Megaupload Limited, et al, Criminal No.1: 12CR3 (U.S. District Court for Eastern District of Virginia 2012).

INEC. (2015). *Tecnologías de la Información y Comunicaciones*. Recuperado el 25 de Enero de 2017, de Ecuador en Cifras Instituto Nacional de Estadística y Censos: http://www.ecuadorencifras.gob.ec//documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/TIC/2015/Presentacion_TIC_2015.pdf

Infante, E. (Octubre de 2015). *Hola Netflix: el 'streaming' explicado para principiantes*. Vanity Fair, 15-16.

- Instituto Autor y la Coalición de Creadores e Industrias de Contenidos. (2014). *Mapa Mundial de las Leyes para la Protección de la Propiedad Intelectual en el Entorno Digital*. Madrid: Fundación SGAE.
- Isom, W. R. (Octubre/Noviembre de 1977). Before the Fine Groove and Stereo Record and Other Innovations . *Journal of the Audio Engineering Society*, 25(10/11), 91 - 92.
- Jaramillo, P. (2016). *Examinando los derechos y las libertades en Internet en latinoamérica* (Exlila). Asociación para el Progreso de las Comunicaciones. ONG Derechos Digitales.
- Karp, H. (12 de Septiembre de 2016). *Music Industry's Latest Piracy Threat: Stream Ripping*. The Wall Street Journal.
- Katchadourian, R. (06 de Juin de 2011). *Hadopi envoie 'seulement' 400.000 avertissements*. Le Figaro.
- Kelion, L. (8 de Marzo de 2012). *Sopa: Sites go dark as part of anti-piracy law protests*. BBC.
- Kernfeld, B. (2011). *Pop Song Piracy : Disobedient Music Distribution since 1929*. Chicago: University of Chicago Press.
- Klose, S. (Escritor), & Klose, S. (Dirección). (2013). *TPB AFK: The Pirate Bay Away From Keyboard* [Película].
- Landau, M., Serra, J. C., & Gruschetsky, M. (2007). *Acceso universal a la alfabetización digital: Políticas, problemas y desafíos en el contexto argentino*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación; DiNIECE.
- Langford, C. L. (2013). *Free Speech in Cyberspace: A Rhetorical Analysis of SOPA and PIPA Cyberprotests*. *First Amendment Studies*, 42(2), 85-105.
- Lemley, M. A., Levine, D. S., & Post, D. (2011). *Professors' Letter in Opposition to "Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act of 2011"*. Carta, Washington D.C.
- León Robayo, E. I., & Varela Pezzano, E. S. (2009). *Antinomia entre la protección a los autores y el derecho a la privacidad por la batalla legal contra las tecnologías P2P*. *Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, 39(111), 203-225.
- Lipsyc, D. (1993). *Derecho de Autor y Derechos Conexos*. Buenos Aires: Ediciones UNESCO CERLALC.
- Lipszyc, D. (2004). *Nuevos temas de Derecho de Autor y derechos conexos*. Paris: UNESCO.
- Lucci, H. (2001). *El fonógrafo vs. El gramófono*. *Club de Tango*. San José.
- Maciejewski, M., Dancourt, L., & Dimova, M. (Septiembre de 2016). *El mercado único digital omnipresente*. Recuperado el 08 de Enero de 2017, de Fichas técnicas sobre la Unión Europea: http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/es/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.9.4.html
- MacQueen, H. L., Waelde, C., & Laurie, G. T. (2007). *Contemporary Intellectual Property: Law and Policy*. Oxford: Oxford University Press.

- Madrid Network. (2012). *Nuevos Modelos de Negocio en los Contenidos Digitales*. Madrid: Cluster ICT - Audiovisual de Madrid.
- Marín Raigal, G. (2009). La excepción obligatoria relativa a las reproducciones provisionales en el art. 31.1 LPI. En J. A. Moreno Martínez, *Límites a la Propiedad Intelectual y Nuevas Tecnologías* (págs. 341-389). Madrid: Ed. Dykinson.
- Márquez, I. V. (Abril de 2010). Música en la nube. Experiencias musicales interactivas en la Red. *Revista TELOS*(83).
- Marshall, L. (2005). *Published in association with Theory, Culture & Society : Bootlegging : Romanticism and Copyright in the Music Industry*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Martínez Cabezado, F. (2013). Sampling. Estudio sobre las limitaciones de los derechos de autor respecto de las funciones críticas de las obras remezcladas. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 8, 139-159.
- Martínez-Salcedo, J. C. (2013). Las reproducciones provisionales y la copia privada digital como límites al derecho de reproducción. *Opinión Jurídica Universidad de Medellín*, 12(24), 119-134.
- Martinez, C. (19 de Mayo de 2016). *Ecuador: Los ingresos por música grabada en formato físico sólo representaron el 8% en 2015*. Recuperado el 24 de Enero de 2017, de Industria Musical: <http://industriamusical.es/ecuador-los-ingresos-por-musica-grabada-en-formato-fisico-solo-representaron-el-8-en-2015/>
- McCarthy, K. (13 de October de 2015). *Is streaming pirate video legal? Europe's highest court will take a look*. Recuperado el 18 de Septiembre de 2016, de The A Register: http://www.theregister.co.uk/2015/10/13/legalities_of_streamed_video_in_europe/
- Menta, R. (1999). RIAA Sues Music Startup Napster for \$20 Billion. MP3 Newswire, 93-97.
- Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. et al. v. Grokster, LTD., et al., (04-480) 545 U.S. 913 (2005) 380 F.3d 1154, (Supreme Court of the United States 27 de June de 2005).
- Miquel Rodríguez, J. (2012). Descargas en Internet y la llamada Ley Sinde. En R. Morral Soldevila, *Problemas Actuales de Derecho de la Propiedad Industrial* (págs. 145-157). Madrid: Civitas, Thomson Reuters.
- Monleón Lopez, P. (2011). Tendencias emergentes de consumo de música digital Internet y el futuro de la industria discográfica: Spotify, un análisis desde la publicidad. *Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis filmico nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea* (págs. 574-594). Madrid: Ediciones de las Cinecias Sociales de Madrid.
- Morales, M. (2011). Análisis y Perspectivas del Modelo de Protección de Derechos de Autor y Derechos Conexos en Internet Adoptado por la Llamada "Ley Lleras". 1 - 14.
- Morgan, R. (24 de Agosto de 2016). *Universal swears off exclusive music-streaming deals*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2016, de New York Post: <http://nypost.com/2016/08/24/universal-swears-off-exclusive-music-streaming-deals/>
- Morris, J. W. (2015). *Selling Digital Music, Formatting Culture*. Oakland: University of California Press.

Mozilla. (2016). *Mozilla At a Glance*. Recuperado el 11 de Enero de 2017, de Sala de Prensa de Mozilla: <https://blog.mozilla.org/press-es/ataglance/>

Nachrichtenpool Lateinamerika. (2009). *Manual de Streaming*. Recuperado el 10 de Junio de 2016, de Stimmen aus Lateinamerika | Voces de América Latina: https://www.npla.de/files/Manual_Streaming_NPLA-2010_ES.pdf

Netflix. (2016). *About Netflix*. Recuperado el 02 de Julio de 2016, de Netflix: https://media.netflix.com/es_es/about-netflix

Netflix. (2016). *Where is Netflix available?* Recuperado el 22 de Julio de 2016, de Netflix Help Center: <https://help.netflix.com/en/node/14164>

Newzbin: 20th Century Fox et. al. v. British Telecommunications PLC, HC10C04385 (Royal Courts of Justice 28 de July de 2011).

Niño-Becerra, S. (2015). *La economía: Una historia muy personal*. Barcelona: Los libros del Lince.

Niqui, C. (2011). *Cronologia dels primers 15 anys de l'audiovisual a Internet*. Barcelona: Editorial UOC.

Oberholzer-Gee, F., & Strumpf, K. (2010). File Sharing and Copyright. *Innovation Policy and the Economy*, 10(1), 19-55.

OEA. (22 de junio de 1946). *Convención Interamericana Sobre Derechos De Autor En Obras Literarias, Científicas Y Artísticas*. Washington D.C.: Organización de los Estados Americanos.

Ofcom. (2012). *Online copyright infringement tracker benchmark study Q3 2012*. Estudio de campo, Ofcom; Intellectual Property Office, United Kingdom.

Oficina Internacional de la OMPI. (2014). *La protección internacional del Derecho de Autor y de los derechos conexos*. Recuperado el 15 de Marzo de 2017, de OMPI: http://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/es/activities/pdf/international_protection.pdf

OMC. (29 de Julio de 2016). *Entender la OMC: La Organización*. Recuperado el 16 de Marzo de 2017, de Organización Mundial de Comercio: https://www.wto.org/spanish/thewto_s/whatis_s/tif_s/org6_s.htm

OMPI. (14 de Octubre de 2016). *Partes Contratantes - Inglés*. Recuperado el 06 de Enero de 2017, de WIPO Performances and Phonograms Treaty: <http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/documents/pdf/wppt.pdf>

OMPI. (1980). *Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Ginebra.

OMPI. (1996). *Implicaciones del Acuerdo sobre los ADPIC en los Tratados administrados por la OMPI*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

OMPI. (20 de Diciembre de 1996). *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor*. Ginebra.

OMPI. (20 de Diciembre de 1996). *Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas*. Ginebra.

OMPI. (2004). *Guía sobre los tratados de Derecho de Autor y derechos conexos administrados por la OMPI*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

OMPI. (2012). *Los tratados de la OMPI sobre Internet*. Recuperado el 20 de Agosto de 2016, de WIPO: http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/ecommerce/450/wipo_pub_1450in.pdf

OMPI. (2016). *Gestión colectiva del Derecho de Autor y los derechos conexos*. Recuperado el 05 de Diciembre de 2016, de Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: <http://www.wipo.int/copyright/es/management/>

OMPI. (2016). *Reseña del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886)*. Recuperado el 15 de Octubre de 2016, de Organización de la Propiedad Intelectual: http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html

OMPI. (2017). *Tratados y partes contratantes*. Recuperado el 03 de Marzo de 2017, de Organización Mundial de la Propiedad Intelectual: http://www.wipo.int/treaties/es/ShowResults.jsp?lang=en&treaty_id=15

OMPI. (5 de agosto de 1998). *Consejo de los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio*. (98-3085).

Onieva García, D. (22 de Septiembre de 2009). Descarga a toda velocidad. Todos los secretos de las descargas directas, los programas P2P y el streaming. *PC Actual. Personal computer.*, 32-33.

OnLive. (30 de April de 2015). *After five years of uninterrupted service, the OnLive Game Service comes to an end*. Recuperado el 20 de Julio de 2016, de OnLive Games on Demand: <http://onlive.com>

Otto, C. (09 de Septiembre de 2013). *Cinco motivos por los que la ley Sinde-Wert no ha servido de (casi) nada*. Recuperado el 18 de Agosto de 2016, de El Confidencial: http://www.elconfidencial.com/tecnologia/2013-09-09/cinco-motivos-por-los-que-la-ley-sinde-wert-no-ha-servido-de-casi-nada_25886/

P2PU. (2012). *ABC del Derecho de Autor para bibliotecarios de América Latina*. Recuperado el 03 de Marzo de 2017, de Peer 2 Peer University: <https://courses.p2pu.org/en/courses/2178/content/4304/>

Pacón, A. M. (2003). Las políticas comunitarias andinas: la protección del Derecho de Autor en la Comunidad Andina. En P. U. Perú, *Derecho Comunitario Andino* (págs. 299-326). Lima: Instituto de Estudios Internacionales, Fondo Editorial.

Palacio Puerta, M. (2013). Conflicto de leyes al interior del régimen común de derechos de autor y derechos conexos de la comunidad andina de naciones. *Revista La Propiedad Inmaterial*(17), 205-222.

Parlamento Europeo; Consejo de la Unión Europea. (22 de mayo de 2001). *Directiva 2001/29/CE. (0010 - 0019)*. Diario Oficial n° L 167.

Pastor, J. (Septiembre de 2015). *El streaming de juegos de la Xbox One a un PC con Windows 10 mejora gracias a un parámetro escondido*. Recuperado el 20 de Julio de 2016, de Xataka: <http://www.xataka.com/tag/streaming-de-videojuegos>

Petición de decisión prejudicial planteada por el Rechtbank Midden-Nederland (Países Bajos) — Stichting Brein/Jack Frederik Wullems, C-527/15 (Tribunal de Justicia de la Unión Europea 05 de Octubre de 2015).

Pfanner, E. (01 de Febrero de 2008). *Pirate Bay under fire Sweden charges 4 in copyright case*: [4 Edition]. International Herald Tribune, págs. 02-15.

Portillo García, J. I., & Carretero de los Ángeles, N. (2005). Dispositivos portátiles y usabilidad. En J. R. Corredera, *Tecnologías de la Información y las Comunicaciones: Análisis de Oportunidades Multidisciplinares en la Sociedad de la Información* (págs. 236-278). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Price, D. (13 de Septiembre de 2016). *Blog - New IFPI-Ipsos research shows audio streaming on the rise but starkly highlights music's "value gap"*. Obtenido de IFPI News Blog: <http://www.ifpi.org/news/New-IFPI-Ipsos-research-shows-audio-streaming-on-the-rise-but-starkly-highlights-musics-value-gap>

Proaño Maya, M. (1993). *El Derecho de Autor; un derecho universal*. Quito: s.n.

Pruvost, A. (2014). Música, opción legal con Streaming, el caso Spotify. *Anales del 1º Simposio Argentino de Tecnología y Sociedad* (págs. 301-311). Buenos Aires: SADIO.

Quinn, G. (25 de June de 2014). *SCOTUS: Streaming TV Over Internet is Copyright Infringement*. Recuperado el 16 de Septiembre de 2016, de IPWatchdog: <http://www.ipwatchdog.com/2014/06/25/scotus-streaming-tv-over-Internet-is-copyright-infringement/id=50172/>

Ragged, D. (21 de Enero de 2011). *Historia de los bootleg (discos piratas)*. Recuperado el 26 de Octubre de 2016, de Ragged Music: <http://disqueriaespecializaraggedmusic.blogspot.com/2011/01/historia-de-los-bootleg-discos-piratas.html>

Rams Albesa, J. (2010). *Siete estudios sobre el Derecho de Autor y la Propiedad Intelectual*. Madrid: REUS Editorial.

Rechardt, L. (Abril de 2015). Streaming and Copyright: a Recording Industry Perspective. (C. Jewell, Ed.) *WIPO Magazine*(2), 2-7.

Ribera Blanes, B. (2002). *El Derecho de Reproducción en la Propiedad Intelectual*. Madrid: Ed. Dykinson.

Riera Barsallo, P. (2009). Tecnología y Derechos de Autor. En J. C. Fernández Molina, *Derechos de Autor en Plataformas E-Learning* (págs. 15-17). Granada, España: Universidad de Granada.

Ríos Ruiz, W. R. (2009). *La Propiedad Intelectual en la era de las tecnologías de información y comunicaciones (TIC's)*. Bogotá: Editorial Temis.

Ríos Ruiz, W. R. (2011). *Análisis del Proyecto de Ley, por medio del cual se regula la responsabilidad por las infracciones al Derecho de Autor y conexos en Internet, mal llamado Proyecto de Ley Lleras*. Centro Colombiano del Derecho de Autor.

Rivero Hernández, F. (2007). Comentarios Artículos 17 al 19 y 20.1-2. En R. Bercovitz Rodríguez-Cano, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (págs. 269-328). Madrid: Editorial Tecnos (Grupo AMaya).

Robehmed, N., & Mac, R. (23 de Agosto de 2016). *Frank Ocean Just Went Independent And Ignited A Music Streaming War*. Recuperado el 17 de Noviembre de 2017, de Forbes: <http://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2016/08/23/frank-ocean-just-ignited-a-streaming-war-with-apple-and-universal-music/#45351dde571a>

Rodríguez de las Heras Ballell, T. (2013). El crowdfunding: una forma de financiación colectiva, colaborativa y participativa de proyectos. *Pensar en Derecho*(3), 101-123.

Rodríguez Marín, S. (2011). *Cuestiones en torno al derecho de reproducción en la era digital: reproducciones provisionales, copia privada y compensación equitativa*. (L. Anguita Villanueva, Ed.) Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez Miglio, L. D. (2012). Contenido del Derecho de Autor. Derecho moral y derechos patrimoniales. Los titulares. Los derechos protegidos: monopolio de explotación, derecho a disponer de la obra, derecho de reproducción y comunicación al público. *CADRA*, 8-14.

Rodríguez, S. (30 de Diciembre de 2011). *El Gobierno del PP aprueba el reglamento de la 'ley Sinde' y elimina el canon*. El Mundo.

Rosati, E. (2016). Why a reform of hosting providers' safe harbour is unnecessary under EU copyright law. *European Intellectual Property Review*(11), 22.

Rubí Martínez, N. (enero-junio de 2007). Las nuevas tecnologías en el Derecho de Autor y su evolución en Colombia. Prolegómenos. *Derechos y Valores*, X(19), 99-106.

Salazar, J. (23 de Enero de 2016). *Historia de Amazon*. Recuperado el 17 de Julio de 2017, de DocSlide: <http://documentslide.com/documents/historia-de-amazon.html>

Salmón Gárate, E. (2003). Los aspectos generales del proceso de integración andino. Evolución institucional de la comunidad andina: perspectivas y problemas. En P. U. *Perú, Derecho comunitario andino* (págs. 21-58). Lima: Instituto de Estudios Internacionales, Fondo Editorial.

Schaefer, S. (2016). *The World's Most Innovative Companies*. Forbes, 23-25.

Schmitz, S. (2013). The US SOPA and PIPA – a European perspective. *International Review of Law, Computers & Technology*, 27(1-2), 213–229.

Schoenherr, S. (2005). *Recording Technology History*. Recuperado el 17 de Octubre de 2016, de Internet Archive Wayback Machine: <http://history.sandiego.edu/gen/recording/notes.html>

SENESCYT. (29 de Octubre de 2015). *WikiCOESC+i. (C. T. Secretaría de Educación Superior, Productor)* Recuperado el 05 de abril de 2017, de Código Orgánico de Economía Social del Conocimiento e Innovación: http://coesc.educacionsuperior.gob.ec/index.php/Código_Orgánico_de_Econom%C3%ADa_Social_del_Conocimiento_e_Innovación#LIBRO_I_Del_Sistema_Nacional_de_Ciencia.2C_Tecnolog.C3.ADa.2C_Innovaci.C3.B3n_y_Saberes_Ancestrales

Sentencia del 27-06-2002. (2003). En I. d. Industrial, & U. d. Santiago, *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor* (págs. 642-644). Madrid: Marcial Pons.

Sharma, A., & Arese Lucini, B. (2016). *Inclusión Digital en América Latina y el Caribe*. Londres: GSM Association.

Siglin, T. (2010). *Http streaming: what you need to know*. (I. Information Today, Ed.) Streaming Media Magazine, 94-98.

Singers, M. (07 de Mayo de 2014). *Spotify Premium Index*. Recuperado el 25 de Febrero de 2017, de Matias Singers Projects: <http://mts.io/projects/spotify-pricing/>

Sinnreich, A. (2013). *Science/Technology/Culture: The Piracy Crusade : How the Music Industry's War on Sharing Destroys Markets and Erodes Civil Liberties*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

SONY. (26 de Junio de 2010). *A Great Invention 100 Years On*. Recuperado el 05 de Noviembre de 2016, de Sony History: <http://web.archive.org/web/20100626050649/http://www.sony.net/Fun/SH/1-20/h5.html>

Spotify. (2016). *Spotify Artists*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2016, de Spotify: <https://artists.spotify.com/#royalties-in-detail>

Spotify. (2017). *Hazte Premium. Sonríe*. Recuperado el 24 de Febrero de 2017, de Spotify: <https://www.spotify.com/ec/premium/>

Stichting Brein v. Jack Frederik Wullems, C/16/372666 (Rechtbank Midden-Nederland 2015).

Strain, A., & Blewett, J. (7 de Diciembre de 2016). *Youtube's payment to the music industry - no reason for celebration*. Recuperado el 16 de Diciembre de 2016, de IFPI News: <http://www.ifpi.org/news/Youtubes-payment-to-the-music-industry-no-reason-for-celebration>

Sturm, C. (12 de Diciembre de 2013). *Spotify premium costará casi la mitad en Latinoamérica que en EE.UU.* Recuperado el 20 de Febrero de 2017, de FayerWayer: <https://www.fayerwayer.com/2013/12/spotify-ahora-si-esta-disponible-en-14-nuevos-paises-de-latinoamerica/>

Sturm, C. (19 de Enero de 2006). *Después de la protesta, Wikipedia dice que "esto no ha terminado"*. Recuperado el 21 de Agosto de 2016, de FayerWayer: <https://www.fayerwayer.com/2012/01/despues-de-la-protesta-wikipedia-dice-que-esto-no-ha-terminado/>

Suárez Alonso, F. J. (2010). *Tecnologías de Streaming*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Tavera, J., & Oré, T. (2007). Gestión Colectiva de Derechos de Autor: una Mirada al Caso Peruano. *Revista de la Competencia y la Propiedad Intelectual*(5), 195-256.

Thayer, D.-D. (14 de Septiembre de 2016). *La propuesta de la Comisión Europea para reformar la legislación de derechos de autor es inadecuada*. Recuperado el 11 de Enero de 2017, de Sala de Prensa de Mozilla: <https://blog.mozilla.org/press-es/2016/09/14/la-propuesta-de-la-comision-europea-para-reformar-la-legislacion-de-derechos-de-autor-es-inadecuada/>

The Pirate Bay Trial, Mål nr B 13301-06 (STOCKHOLMS TINGSRÄTT (Tribunal de Distrito de Estocolmo) 17 de 04 de 2009).

Timm, T. (16 de January de 2012). *How PIPA and SOPA Violate White House Principles Supporting Free Speech and Innovation*. Recuperado el 14 de Agosto de 2016, de Electronic Frontier Foundation: <https://www.eff.org/deeplinks/2012/01/how-pipa-and-sopa-violate-white-house-principles-supporting-free-speech>

- Torremans, P. (2009). *Copyright Law: A Handbook of Contemporary Research*. Surrey: Edward Elgar Publishing.
- Torres Osuna, C. D. (2012). *Particularidades y Proyecciones de Futuro de la Industria de la Música en el Siglo XXI: El Caso de la Industria Discográfica en México*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Torres, M. (2008). *El Derecho de Autor y las tecnologías de la información y la comunicación*. Bogota D.C.: CERLALC.
- Trigo Aranda, V. (2001). Napster. *Autores científico-técnicos y académicos*(023), 111-117.
- Trigo Aranda, V. (2004). Historia y evolución de Internet de Internet. *Autores científico-técnicos y académicos*(033), 1-10.
- Trujillo, J. C., & Ávila, R. (2008). Los derechos en el proyecto de Constitución. En *I. L. Sociales, Análisis Nueva Constitución* (págs. 68-85). Quito: ILDIS - Revista LaTendencia.
- TV Colombia. (13 de Agosto de 2008). *Historia Streaming*. Recuperado el 17 de Junio de 2016, de Tv Informacion: <http://tv-onlie-tvcolombia.blogspot.com/2008/08/historia-streaming.html>
- Ulmer, E. (1980). *Urheber- und Verlagsrecht*. Berlin: Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- UNESCO. (2008). *Universal Copyright Convention, with Appendix Declaration relating to Article XVII and Resolution concerning Article XI*. Geneva, 6 September 1952.1. Recuperado el 05 de Marzo de 2017, de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=15381&language=S&order=alpha>
- United States Copyright Office. (2011). *Federal Copyright Protection for Pre-1972 Sound Recordings*. Washington D.C.: Library of Congress.
- United States Copyright Office. (24 de Marzo de 2009). *Preguntas frecuentes sobre Derecho de Autor*. Recuperado el 05 de Mayo de 2017, de U.S. Copyright: <https://www.copyright.gov/espanol/faq-espanol.pdf>
- Varela Pezzano, E. S. (2009). *Tecnologías peer-to-peer, derechos de autor y copyright*. Bogotá D.C.: Editorial Universidad del Rosario.
- Villalba Díaz , F. A. (2001). Algunos aspectos sobre los derechos de autor en Internet (conflictos con el uso de obras en el ciberespacio). *Justiniano*.
- Wikström, P. (2013). La industria musical en una era de distribución digital. En BBVA, *C@MBIO: 19 ensayos fundamentales sobre cómo Internet está cambiando nuestras vidas* (págs. 423-467). Madrid: BBVA.
- Winkler, R. (25 de Octubre de 2016). *Spotify dismisses exclusive deals, but plans more 'original content'*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2016, de The Wall Street Journal: <http://www.marketwatch.com/story/spotify-dismisses-exclusive-deals-but-plans-more-original-content-2016-10-25>
- Woolcott, O., & Flórez, G. (2014). La paradoja del Derecho de Autor en el entorno de la industria musical frente a las nuevas tecnologías. *Revista Prolegómenos. Derechos y Valores*, XVII(34), 13-32.

Ynsaurralde Kuperstein, D. (15 de Septiembre de 2016). *Derechos de autor en la era del streaming: YouTube bajo la lupa*. Recuperado el 17 de Enero de 2017, de Sonic Plug: <http://www.futuremusic-es.com/derechos-autor-era-streaming-youtube-bajo-lupa/>

Zepeda, L. (2002). A&M Records, Inc. v. Napster, Inc. *Berkeley Technology Law Journal*, 17(1), 71-90.

Zurdo, D. (2001). El caso Napster. *Autores científico-técnicos y académicos* (023).

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE ABOGADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, *Sandra Nicole Gavilanes Luzuriaga*, C.I. 1718311739, autora del trabajo de graduación intitulado *"Los servicios de streaming de obras musicales: análisis de esta modalidad de uso y explotación de las obras y prestaciones protegidas por el derecho de autor y los derechos conexos, el modelo de negocio, límites y excepciones, y su regulación en el ordenamiento jurídico ecuatoriano"*, previa a la obtención del grado académico **ABOGADO** en la Facultad de **JURISPRUDENCIA**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 18 de septiembre de 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Sandra Nicole Gavilanes Luzuriaga', is written over a horizontal line.

FIRMA Y CÉDULA


REPÚBLICA DEL ECUADOR
 DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL,
 IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CÉDULA DE CIUDADANÍA
 APELLIDOS Y NOMBRES
GAVILANES LUZURIAGA SANDRA NICOLE
 LUGAR DE NACIMIENTO
PICHINCHA QUITO
SANTA PRISCA
 FECHA DE NACIMIENTO **1994-09-10**
 NACIONALIDAD **ECUATORIANA**
 SEXO **MUJER**
 ESTADO CIVIL **SOLTERO**

No. **171831173-9**





INSTRUCCIÓN **SUPERIOR**
 PROFESIÓN / OCUPACIÓN **ESTUDIANTE**

APELLIDOS Y NOMBRES DEL PADRE
GAVILANES RON LUIS PATRICIO
 APELLIDOS Y NOMBRES DE LA MADRE
LUZURIAGA MOREJON SANDRA IRINA

LUGAR Y FECHA DE EXPEDICIÓN
QUITO 2016-10-06
 FECHA DE EXPIRACIÓN
2026-10-06

E333312241
 001186543

ICM 16 08 564 12

 DIRECTOR GENERAL
 FIRMA DEL CEDULADO





CERTIFICADO DE VOTACIÓN
ELECCIONES GENERALES 2017
2 DE ABRIL 2017




004 JUNTA No.
004 - 284 NÚMERO
1718311739 CÉDULA

GAVILANES LUZURIAGA SANDRA NICOLE
 APELLIDOS Y NOMBRES

PICHINCHA PROVINCIA
QUITO CANTÓN
NAYON PARROQUIA

CIRCUNSCRIPCIÓN: **3**
 ZONA:





ECUADOR ELIGE CON TRANSPARENCIA

ELECCIONES 2017
 GARANTIZAMOS TU DECISIÓN

CIUDADANA (O):

ESTE DOCUMENTO ACREDITA QUE USTED SUFRAGÓ EN LAS ELECCIONES GENERALES 2017

ESTE CERTIFICADO SIRVE PARA TODOS LOS TRÁMITES PÚBLICOS Y PRIVADOS


 FJ PRESIDENTE DE LA JRV

IMP. IGM.MJ